AL. GAYET

L'ART COPTE

ÉCOLE D'ALEXANDRIE — ARCHITECTURE MONASTIQUE

SCULPTURE — PEINTURE

ART SOMPTUAIRE

ILLUSTRATIONS DE L'AUTEUR

PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE

1902

Chamberlen 520

ouvrage de base très rare

6 planches & 274 illustrations

L'ART COPTE

ÉCOLE D'ALEXANDRIE — ARCHITECTURE MONASTIQUE

SCULPTURE — PEINTURE

ART SOMPTUAIRE

AL. GAYET

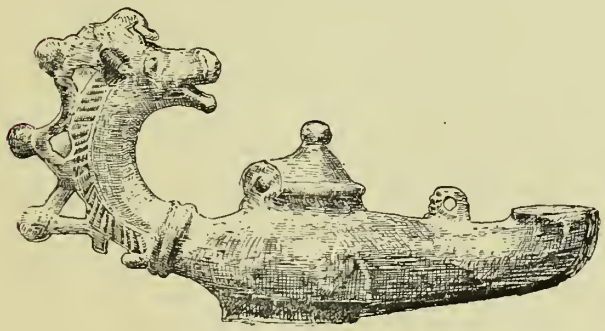
L'ART COPTE

ÉCOLE D'ALEXANDRIE — ARCHITECTURE MONASTIQUE

SCULPTURE — PEINTURE

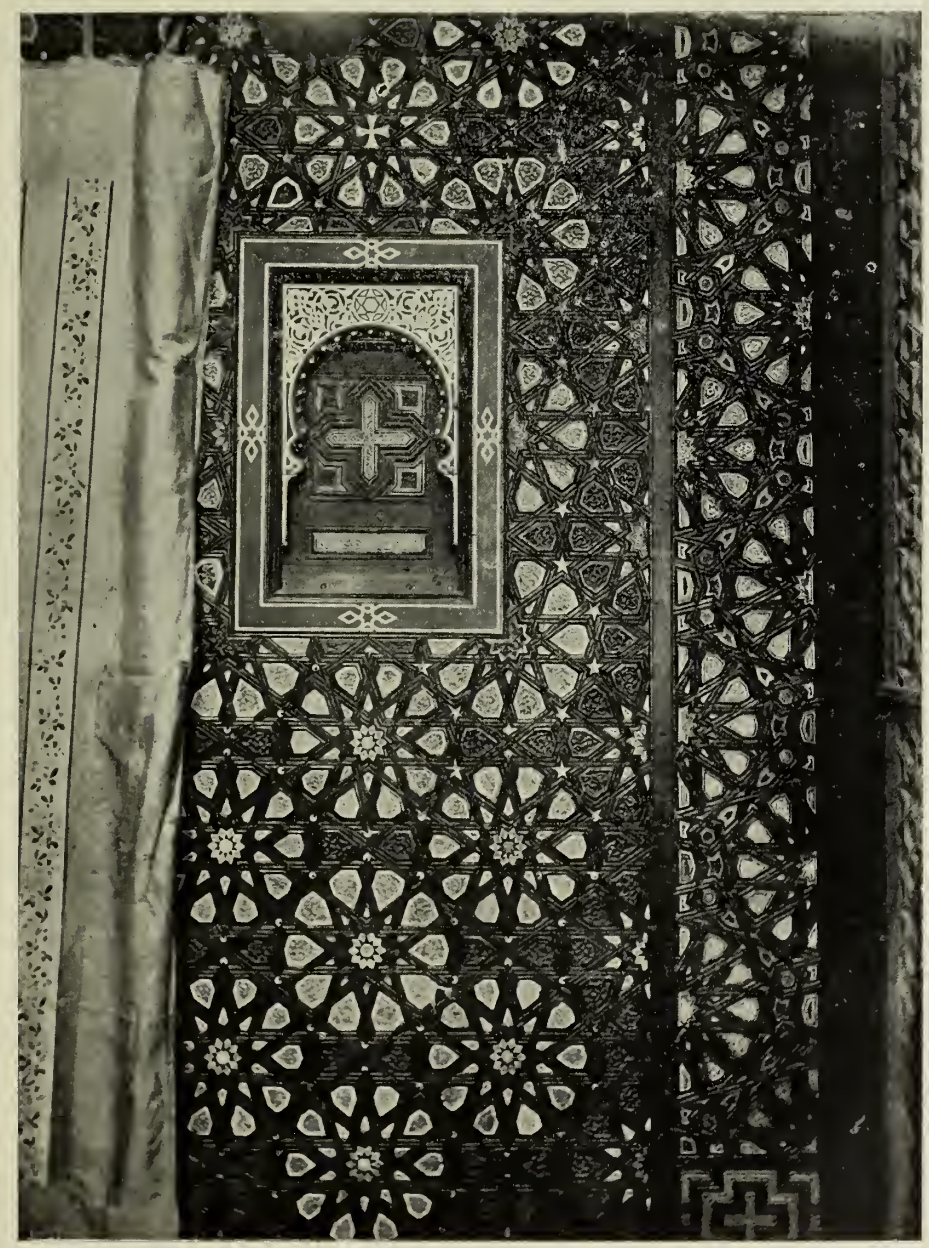
ART SOMPTUAIRE

ILLUSTRATIONS DE L'AUTEUR



PARIS
ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE

1902



Église du Mohallakah.

Boiserie incrustée d'ivoire, à droite du chœur.

Digitized by the Internet Archive
in 2013

http://archive.org/details/lartcoptecoledal00gaye

Saint Georges sur les dragons. — Musée égyptien du Caire.

PRÉFACE

C'est une tâche ingrate, que de se faire le défenseur d'un art méconnu ; c'en est une plus ingrate encore, que d'entreprendre de présenter un art inconnu ou dont, tout au plus, le nom a été cité, de loin en loin, dans quelques notices archéologiques; et cependant, c'est cette tâche que je vais assumer ici, en essayant de faire connaître l'art copte au grand public.

Et d'abord, qu'est-ce que l'Art Copte? Et d'où vient ce nom d'art copte? La réponse à la première de ces deux questions est fort simple. L'art copte fut, en Égypte, celui des adeptes de la foi chrétienne, selon la formule de l'Église d'Alexandrie, du IVe au VIIe siècle de notre ère, et pourrait même, de ce fait, être désigné du nom d'art alexandrin. L'étymologie du mot est beaucoup plus difficile à établir d'une façon précise. Selon les uns, il dérive du nom de la ville de Coptos, grosse bourgade de Thébaïde, qui fut le berceau de la foi alexandrine; selon les autres, — et les arguments

invoqués par eux semblent, de beaucoup, les plus probants, — il serait la transcription du nom même de l'Égypte, *Ha-gha-Phtah*, la demeure de Phtah, Memphis, dont les Grecs firent αγιπτιος, — Ægyptios, — l'Égypte, les Égyptiens; et qui, corrompu aux basses époques, aurait revêtu la forme Gouptios, Goupti, qu'il conserve encore aujourd'hui.

Quoi qu'il en soit de ces deux systèmes, ce qu'il importe de dégager est ce que furent les tendances qui, à ce moment, renouvelèrent l'art de l'Égypte et firent d'elles l'une des plus curieuses manifestations de la pensée chrétienne, tout en montrant combien, à travers cette manifestation singulière, la survivance des doctrines antiques perce encore, à chaque pas, dans les monuments qui ont servi à l'interpréter.

L'intérêt qui s'attache à cette analyse se double d'une question d'histoire d'art, souvent abordée, jamais résolue, en dépit des plus subtiles théories : celle de l'origine de l'art arabe. Longtemps, on s'évertua à chercher celle-ci à travers les monuments sassanides et byzantins. Pour ce qui est des premiers, les publications récentes de MM. Dieulafoy et de Morgan ont laissé bien peu de place à cette hypothèse. Quant aux seconds, bien que certains points de contact militent en faveur d'un rapprochement, ils ne sauraient être considérés comme les ancêtres directs des monuments arabes, eux non plus. On a fait valoir l'analogie de quelques formes; mais, si la facture conserve un air de parenté lointaine, la philosophie de cette forme est, du tout au tout, différente; ou plutôt, n'existe pas dans l'œuvre byzantine, alors qu'elle se dégage de toutes les lignes de celle qui a interprété la doctrine de l'Islam. Faut-il voir là des divergences religieuses? L'hypothèse est inadmissible, car on constate le plus souvent que l'artiste au service des khalifes de Baghdad ou du Caire était un chrétien, ou tout au plus un néophyte, qui, s'il était un enthousiaste ardent de la foi du Prophète, n'avait rien d'un théologien. S'il faisait de l'esthétique, c'était sans le savoir, de même que ses prédécesseurs de l'époque antique. Toute la distance qui

sépare la Grèce byzantine de l'Orient musulman tient dans cette opposition. Le Grec ne voit que l'extériorité des choses; l'Oriental est un philosophe-né, indifférent à la forme, et pour qui la pensée à exprimer est tout.

C'est cette inclination, qui déjà est celle de l'artiste copte, quand l'introduction du christianisme a changé la face de l'Égypte, et que la religion de celle-ci, si vieille, qu'elle semble reculer jusqu'au premier siècle de la civilisation, a disparu, sans laisser de trace apparente dans l'esprit du croyant. Qu'à cette heure, les formules d'art mises en œuvre pour interpréter le dogme alexandrin aient été empruntées au répertoire de Byzance, c'est fort possible, probable même. Mais, les aspirations des chrétiens d'Égypte ne pouvaient être celles des chrétiens de Byzance; et, fatalement, ces formules, pour rester fidèles à ce principe primordial de l'art, qu'il doit être le reflet de la pensée de l'homme, devaient se modifier et se transformer. Le dogme aussi, à l'origine, suivait bien à la lettre l'enseignement des conciles et les rites de Byzance; d'innombrables martyrs étaient morts pour eux. Et cependant, un demi siècle ne s'était pas écoulé, depuis l'avènement de Constantin, qu'un schisme terrible, marqué par des persécutions et des massacres séparait pour toujours l'Égypte du reste de l'Église orientale, et faisait de l'Église alexandrine une confession à part.

Tout cela a été méconnu, de nos jours, par ceux qui, de même que les Grecs des temps anciens, ne s'attachent qu'à l'extériorité et s'arrêtent volontiers à des analogies plus ou moins accusées. Un monument primitif, et qui, par conséquent, procède directement de l'enseignement reçu, les a-t-il frappés, ils en ont conclu que cette œuvre isolée résume tout l'art alexandrin. Ils ont jugé celui-ci d'après ce spécimen, et l'ont classé, sans plus d'examen, d'une façon définitive. Comment d'ailleurs en pourrait-il être autrement. Notre sens critique a été faussé par une éducation exclusive, faite d'admiration sans bornes pour l'art de la Grèce païenne, de dédain

pour tout ce qui a germé ailleurs. Or, la Grèce n'a été ni contemplative, ni méditative, ni symboliste, ni mystique. Et tout cela, l'Orient l'a été. Aussi, tandis que les œuvres grecques, que de confiance nous admirons, ne sont que l'expression d'une sensualité brutale, d'où toute trace de pensée est absente, l'œuvre orientale, si raide et si figée soit-elle, est comme le mirage de cette pensée, dont l'âme a vécu, ainsi qu'en un songe. Que l'enthousiasme emporte l'artiste, le voile de rêve tombe, et c'est l'âme qui nous apparaît à nu. Mais, si l'on pousse l'amour du grec jusqu'à nous apprendre ce qui, pour le sculpteur du temps de Périclès, constituait les règles de la plastique, les proportions de ces beaux animaux humains, dont Phidias et Praxitèle fixèrent ce qu'aujourd'hui on appellerait les *performances*; si l'on nous ressasse, à satiété, les plaisanteries faciles d'Aristophane à l'adresse des formes grêles des penseurs, on nous laisse ignorer le premier mot du symbolisme oriental, tant et si bien, que nos maîtres les plus écoutés en sont réduits à juger d'après les règles de l'esthétique hellénique, ou d'après notre manière de voir à nous, ce qui est le dernier des contre sens, et à masquer leur ignorance sous des airs de commisération.

Pour ce qui est du Copte en particulier, cette ignorance a une raison d'être parfaitement logique, et, il faut bien en convenir, il a été, jusqu'ici, de toute impossibilité au critique de le juger en connaissance de cause : voici pourquoi.

Tout ce que, jusqu'à nos jours, nous avons connu du Copte nous a été transmis par les auteurs grecs et latins qui, tour à tour, nous ont montré l'Église d'Alexandrie sous des jours différents, mais en se plaçant toujours à leur point de vue à eux ; nous la peignant, non point telle qu'elle fut, mais telle que, selon eux, elle aurait dû être. A l'origine, le christianisme, introduit en Égypte par les Grecs, ainsi qu'on le verra tout à l'heure, conserve intact le rite de Byzance ; c'est l'instant des persécutions, l'heure où les martyrs versent leur sang, la période d'action, qui exclut la méditation et la con-

troverse. Au sortir de cette persécution, un grand apaisement se produit. Le triomphe de la doctrine nouvelle est, pour un peuple qui venait d'être aussi durement oppressé, l'aurore d'une ère nouvelle, et les grands anachorètes, les ascètes fameux, les moines fondateurs des premiers couvents, emportés par le mysticisme inhérent à la nature égyptienne, rivalisent de pieuses pratiques, souvent extraordinaires, qui, pour eux, étaient comme autant d'actions de grâces rendues au ciel.

A cette époque, la communauté de croyances faisait d'eux les frères en religion des fidèles de la foi de Byzance. Aussi les auteurs grecs d'alors, égarés par saint Gérôme, nous les dépeignent-ils sous les traits légendaires, qui remplirent le monde de leur renommée, à ce point, de soulever encore aujourd'hui notre admiration. Un siècle plus tard, les affinités de race reprenaient le dessus; la nature égyptienne réclamait ses droits, et, pour toujours, un schisme irrémédiable séparait l'Église d'Alexandrie de celle des Empereurs et des Papes, mais sans toutefois exercer d'action rétrospective sur la période écoulée ; si bien, que ce fut toujours par leurs panégyristes, que nous apprîmes à connaître les exploits des solitaires de Thébaïde, de Nitrie et de Scété. On se contenta de couvrir les schismatiques d'injures, de les charger de tous les péchés de la chrétienté, de les montrer comme adonnés à tous les défauts, à toutes les abjections, à tous les vices. Tout ce qui, avant le schisme, avait été considéré comme la manifestation de la grâce divine, devint celle de la perversion de Satan. Une simple divergence théosophique avait-elle donc produit une transformation si complète ? Non, certes! L'Égypte est une et immuable, et pour se rendre compte de cette vérité, il suffit de se reporter, non point aux auteurs grecs et latins, mais aux documents égyptiens ; aux peintures que les Coptes nous ont laissé d'eux-mêmes ; et c'est ce que, jusqu'ici, on n'avait pas encore fait. De la vie des grands saints, des moines fameux, des anachorètes célèbres, Grecs et Latins ont passé sous silence maints

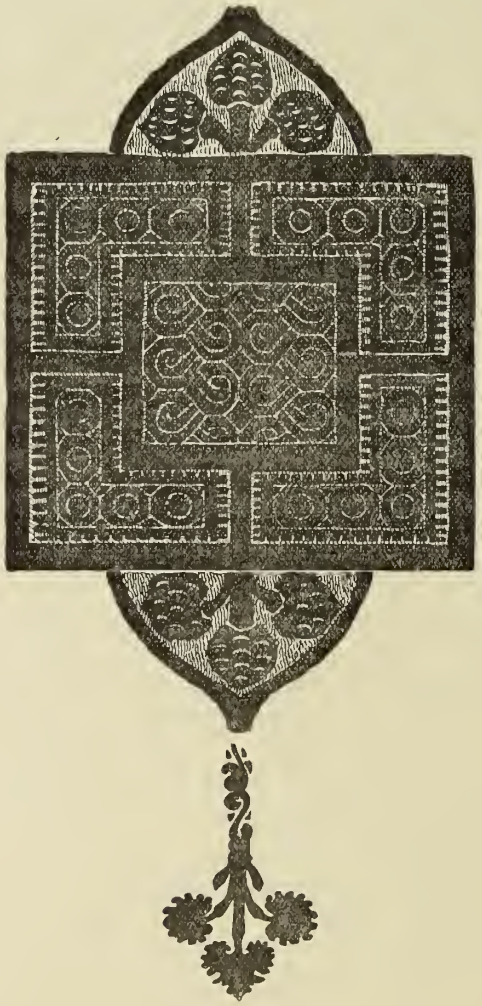
épisodes peu édifiants, maints scandales et maints crimes, qui les ont choqués, et l'on aurait tort de leur en faire un reproche. Au contraire, le Copte s'en vante comme d'autant de vertus ou tout au moins d'actions héroïques, accomplies pour la plus grande gloire de sa religion. En agissant ainsi, les Occidentaux ont obéi sans doute à une pudeur fort légitime ; au point de vue historique, ils n'en ont pas moins faussé, du tout au tout, la vérité. On ne saurait mettre en doute que, dans leurs livres, les Coptes ne se soient décrits tels qu'ils étaient; et, lorsqu'ils se targuent d'avoir accompli des actes que notre morale réprouve, comme d'autant de hauts faits, nous ne pouvons, cependant, récuser leur témoignage. Si nous concluons autrement qu'eux, c'est que notre manière de voir est différente, l'acte n'en a pas moins été commis.

Or, pour juger sainement d'une manifestation de la pensée humaine, c'est l'individu, qu'avant tout, il est nécessaire de connaître. Il me souvient encore des leçons de Taine, mon vénéré maître, et de la merveilleuse façon dont il exposait ce principe, avec d'irréfutables preuves à l'appui. Bien que fort jeune à cette époque, la vérité de sa théorie m'avait frappé, tant était grande l'habileté qu'il déployait pour en montrer l'inéluctabilité inhérente. Elle est restée, avec les grandes lois de l'irréductibilité des formes premières de l'imagination et de la communion d'idéal, les seuls principes d'art auxquels je me sois attaché. C'est encore cette méthode de déduction du connu à l'inconnu, qu'il savait manier avec tant d'adresse, ce système d'analyse psychologique, qu'il appliquait avec tant d'implacabilité, pour retrouver, étant donné l'homme et le milieu où se sont élaborées ses préférences artistiques, la raison d'être de l'école, que je voudrais pouvoir appliquer à l'étude de l'art copte. J'ai présente encore à la mémoire l'ardeur mise par lui à prouver que la sculpture grecque incarna le siècle de Périclès. A le démontrer, il mettait une chaleur, une conviction, une âpreté,

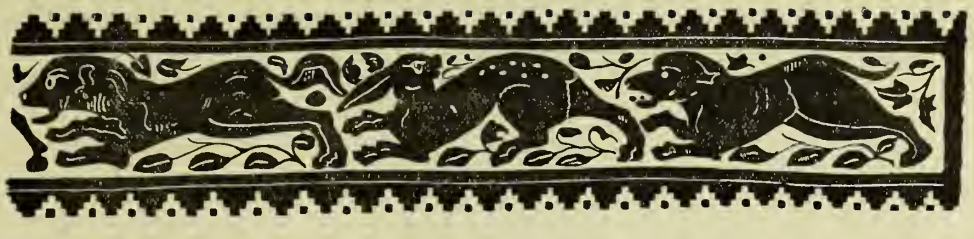
qui lui faisaient trouver, dans la constitution géologique et climatérique du pays, des arguments irréfutables. Oui, à l'écouter, on sentait la vérité de la doctrine; mais, par malheur, celle-ci était exclusive; la partialité aveuglait le Maître : en dehors de l'art grec, rien n'existait pour lui. S'il exposait, jusqu'à l'évidence, que l'atmosphère ambiante, physique et morale, avait produit cette éclosion plastique, tant admirée de lui, mais où, bon gré mal gré, il était bien obligé de reconnaître que toute tendance spiritualiste, toute envolée d'idéal était absente, il se refusait obstinément à reconnaître ailleurs la cause sous l'effet. Ce n'était plus, pour lui, qu'aberration d'esprit, folie plus ou moins caractérisée ; il condamnait l'école sans vouloir même s'arrêter une minute aux raisons de cette aberration. C'est peut-être beaucoup de présomption que d'oser affirmer, après lui, que cette prétendue aberration n'exista jamais, que tout art eut des causes rationnelles; que, si certaines formules végétèrent, dans certains milieux, c'est que le terrain n'était pas propice à leur culture; mais que, toujours, il est aisé de démontrer le pourquoi de ces formules et de leurs diverses modifications. C'est là la tâche que je voudrais mener à bien, en ce qui a trait à l'art copte, m'appuyant, pour seul soutien, aux notices archéologiques que lui ont été consacrées par MM. Golénischeff et le comte de Bock, en Russie; Ebers, Riegl, Sleindorff, Schmidt et Ermann, en Allemagne; Alan S. Cole, Greville Chester et Buller, en Angleterre ; et surtout, en me reportant à ces portraits si vivants des grands moines coptes, apparus, tout à coup, dans le cadre de leurs propres écrits.

Ce plan d'étude m'entraînera forcément à un développement assez long des systèmes philosophiques de l'Égypte antique et de l'Égypte chrétienne. Les uns et les autres sont peu familiers au lecteur. Pour les rendre intelligibles il me faudra remonter aux sources; exposer les causes où ces systèmes avaient primitivement trouvé l'embryon de leurs préceptes ; décrire le cadre où ceux-ci étaient nés, la façon

dont ils s'étaient imposé à l'esprit; puis, cette première esquisse tracée, suivre l'évolution de l'idée chez l'individu. Cela fait, il me faudra encore expliquer le mécanisme mental de ce dernier, rechercher comment l'impression se traduit, pour lui, en images; et, ce n est qu'alors, seulement, qu'il deviendra possible d'aborder l'étude de l'art alexandrin.



Broderie de châle. — Fouilles d'Antinoë.



Broderie de châle. — Fouilles d'Antinoë.

CHAPITRE PREMIER

LE CHRISTIANISME ÉGYPTIEN

ET LES ORIGINES DE L'ART COPTE

I. — LES HÉRÉDITÉS DU COPTE

A l'heure même où l'Égypte prend rang dans l'histoire, sa civilisation, arrivée à son complet épanouissement, est déjà la personnification la plus parfaite que l'on puisse rêver du milieu où elle a grandi. Le pays n'est qu'une étroite bande de terre d'alluvions, longue et plate, que les chaînes des montagnes arabiques et libyques bordent sur ses deux rives. Aussi, l'imagination populaire se représente-t-elle le monde comme un immense plancher, sur lequel le ciel s'étend, pareil à un plafond, soutenu aux quatre angles par quatre gigantesques colonnes, ou comme une voûte en ellipse surbaissée, s'appuyant, elle aussi, à quatre piliers.

Croix ansée (boiserie). Musée égyptien du Caire.

Dans ce décor absolu, les phénomènes climatériques, toujours les mêmes, se reproduisant à jour et, pour ainsi dire, à heures fixes, avaient, de toute éternité, frappé l'esprit de l'individu en le courbant aux lois d'évolutions cachées, implacables, d'autant plus

sensibles, qu'aux commencements elles avaient été, pour lui, plus terribles. C'était la crue du Nil, venue de sources inconnues, et dans un ciel éternellement pur, le cours du soleil, toujours égal, toujours pareil ; la chaleur créatrice et dévoratrice de l'astre ; ses disparitions au soir, derrière les montagnes de Libye ; ses apparitions sur celles d'Arabie au matin. La transparence de l'atmosphère rendait encore les phases de cette course plus imposantes et plus mystérieuses. C'était l'aurore radieuse de l'aube, le flamboiement du disque au zénith, le crépuscule étrange du soir, puis l'envahissement progressif de l'ombre, et ce rayonnement tout particulier de lueurs jaunes, si spéciales à l'Égypte, montant comme d'un au-delà lointain et irradiant encore le ciel, alors que déjà il fait nuit. De plus, enfin, l'étroitesse de la vallée et la configuration des montagnes concouraient à donner à cette dernière période de la course solaire un caractère inexplicable ; et le peuple enfant qu'était celui de l'Égypte se trouvait tout naturellement porté à se demander comment ce soleil, qu'il sentait être l'âme de l'univers, disparaissait à l'Occident, pour réapparaître à l'Orient. Il poursuivait donc sa course par delà cet horizon de la montagne, il s'enfonçait donc dans des régions ignorées, il revenait donc sur ses pas, traversant des mondes invisibles, et remontait donc au faîte de l'autre montagne ; de cette muraille indiscontinue, dont la crête horizontale se poursuivait, comme une immense corniche, et dont les pentes s'abaissaient vers la plaine en glacis?

Quand la société fut constituée, et qu'il fallut à l'homme disputer au sol les éléments de sa subsistance, le renouvellement des choses lui apparut tellement gouverné par ces phénomènes, que l'argile molle encore de son âme en prit forcément l'empreinte ; et que les moyens par lesquels il pensa se rendre favorables, les puissances cachées, qu'il supposait présider à leur évolution furent tout naturellement les rites d'une religion solaire, qui, en s'épurant, aboutit à un panthéïsme absolu. Aussi, toute la philosophie du mythe tendit-elle à symboliser la reproduction des espèces ; le mystère des journalières renaissances. Ra, Aten, divinité primitive de Memphis, remise en honneur par Amenophis IV ; Shou, Tafnout, Anhour, Horus, Mâ, Nekheb, ne furent que des personnifications de la course diurne du soleil ou des phases de son passage à travers l'au-

delà. Ra devint l'esprit caché, le Père, l'âme universelle qui anime le monde; Aten, le disque, l'habitation de cette essence; Shou, la lumière qui en émane; Tafnout, l'élément féminin, concourant à sa production; Khem, la force créatrice qui s'en dégage et féconde les germes de vie; Mâ, l'irradiation des rayons lumineux; Toum, le soleil disparu à l'horizon; Horus, l'astre réapparu au matin. Mais ce fut surtout sur cette disparition et cette réapparition que se concentrèrent les efforts imaginatifs du fidèle. Elles prirent corps dans le mythe osirien, qui reste comme l'expression la plus parfaite du culte égyptien.

Osiris, c'est l'être bon par excellence; Osiris-oun-Nefer, le frère de Set, le génie du mal, l'ombre dissolvante. Très longtemps, les deux frères s'étaient disputé la royauté du monde; et Set vainqueur avait mis son rival à mort; dépecé son corps et semé ses membres sur les chemins. Isis et Nephthys, leurs sœurs, avaient en pleurant, « parcouru l'Égypte entière », réuni les lambeaux du corps du dieu mort, « rassemblé ses membres ». Puis Ra, touché de leur peine, l'avait ressuscité et rappelé près de lui. Set avait alors régné sans partage pendant 400 années; mais un fils posthume était né d'Osiris et d'Isis. Au fond d'une province de Haute-Égypte, dont il est le souverain, il réunit une armée, et l'an 363 de son règne, déclare la guerre au meurtrier de son père, et le défait en divers combats.

Telle était, en grandes lignes, la légende mythique. Dans le dogme, Osiris apparaît comme une forme de Ra, alors que celui-ci s'est abaissé sur l'horizon occidental du ciel, et va disparaître. C'est le roi du jour, souverain de la nuit, qui s'avance, sans trêve ni relâche, et s'engage dans la voie mystérieuse, à travers les ténèbres d'où nul n'est jamais revenu. Mais cette région mystérieuse, où pouvait-elle être située? Longtemps, on a imaginé que l'Égyptien la supposait souterraine; que le soleil passait sous la vallée, décrivant un cercle indiscontinu. Des textes fort précis sont venus nous prouver le contraire. La montagne d'Occident marquait la limite du monde et le fleuve de la vallée céleste, semblable en tout à celle de l'Égypte, après s'y être frayé un chemin, tournait brusquement vers le nord, pour descendre, de même que le Nil.

De même que l'Égyptien aussi, les habitants du pays céleste navi-

guent sur leur fleuve ; mais au soir, les eaux d'en haut s'engouffrent en cataractes dans les gorges de la chaîne des montagnes du ciel intermédiaire. La cataracte est franchissable pourtant. L'escadre divine en suit le cours, en serrant la rive occidentale. Six heures durant elle y navigue ainsi. A la sixième heure, arrivée au terme de sa course, que marque l'étoile polaire, elle vire de bord, met à la voile et cingle vers le sud, en longeant la côte orientale, pour ramener le dieu au pied de l'autre montagne, l'horizon du levant, où, au sortir des chemins infernaux, il reprendra sa personnalité diurne et brillera à l'aube d'une autre vie, l'aurore d'un autre matin. Cette vie de chaque jour, cette éclipse de chaque soir, ce voyage de chaque nuit, cette résurrection de chaque aurore symbolisèrent la vie divine et, par assimilation, la vie humaine. Toutes les croyances populaires se rattachant à la mort et à la résurrection d'Osiris y trouvaient leur place, et pour s'être manifesté aux hommes et avoir souffert, le dieu bon devint le guide et le protecteur des trépassés.

L'homme qui naissant à notre monde avait vécu ailleurs, de même que le dieu, et devait retourner y vivre. Son existence terrestre n'était qu'une de ses métamorphoses, un « devenir », dont chaque étape correspondait à un jour de la vie du soleil. La naissance de l'individu, c'était le lever de l'astre ; sa vie, sa course diurne ; sa mort, sa disparition dans les ténèbres. Mort, l'homme s'identifiait à Osiris Khent Amenti et s'enfonçait à sa suite dans l'Hémisphère inférieur, jusqu'à l'instant où, comme lui, il ressusciterait à un autre jour. Cette manière de comprendre l'existence avait déterminé celle dont l'Égyptien se figurait la composition de son être. Elle était très complexe, mais très logique, quoi qu'on en ait dit.

La première question qu'il s'était posée avait été celle-ci : Comment la vie se manifeste-t-elle sur terre ? Et pour rester fidèle à la doctrine du renouvellement quotidien, il s'était arrêté à un système panthéiste, où le soleil joue encore le rôle principal. C'est toujours Ra, le Père, le principe mystérieux, le Dieu — Nouter, floraison perpétuelle, — qui, caché dans le disque, distribue le principe de vie. Une chaîne sans fin relie la terre à ce foyer. Les atômes de l'existence universelle se répandent dans le monde, en

suivant la chaîne descendante, animent l'être, homme, animal ou végétal ; puis, à la mort de cet être, remontent, toujours vivants, par la chaîne ascendante, à leur source, d'où le dieu les renverra ici-bas habiter des corps nouveaux. Cette théorie est, à peu de chose près, celle reprise, bien des siècles plus tard, par la secte pythagoricienne, qui, sans doute, en puisa le principe à l'école d'Alexandrie. Ce système, venant se greffer au mythe osirien, compliquait cependant singulièrement la nature de l'être humain. L'Égyptien n'a pas seulement un corps et une âme. A côté du corps, il place le Double, le *Kha*, second exemplaire de sa personnalité; projection colorée mais impalpable et immatérielle, plus qu'ombre et moins que réalité ; homme, lorsqu'il s'agit d'un homme ; femme, lorsqu'il s'agit d'une femme ; enfant, lorsqu'il s'agit d'un enfant. Cette personnalité mystérieuse naissait en même temps que l'être terrestre et s'envolait aussitôt à la demeure des Doubles, coin obscur du ciel intermédiaire, dont Hathor était la régente. C'était lui qui, du fond de sa retraite, gouvernait l'individu. Celui-ci ne pensait et n'agissait que selon l'influence que lui avait transmise son double, tant et si bien, qu'il finit par n'être plus considéré que comme le support de sa personnalité. Et, de même, à côté de l'âme, le *Ba*, l'essence immatérielle qui réside en cet être, se place le principe vital, le souffle de vie, le *Khou*, — le lumineux, — la parcelle de flamme, venue du disque par la chaîne descendante pour animer le corps.

Aucun de ces éléments n'était immortel par essence. A la mort, ils se séparaient. Le *Khou*, la parcelle de flamme, en était disjoint pour toujours et remontait au disque solaire. Des autres principes auxquels il avait été associé, le *Ba*, l'âme qu'on voit figuré dans la peinture sous la forme d'une hirondelle à tête humaine, instruit par les formules magiques, protégé par les incantations et les talismans, s'envolait vers « l'autre terre », la région inconnue de l'Ouest, tandis que le corps, identifié à celui d'Osiris, et comme lui préservé par l'embaumement, devait attendre la fin de ses pérégrinations, pour s'unir à lui, à l'aurore d'une autre existence, de même que le dieu bon avait rassemblé ses membres pour ressusciter. Le double, enfin, quittait sa demeure céleste, pour venir habiter auprès de la momie, dans la solitude de la tombe et se

substituer au défunt, afin d'y vivre comme Osiris dans la région funèbre. Et comme ce mort, pour y parvenir, devait pénétrer d'abord dans l'horizon occidental, l'idée vint tout naturellement d'y creuser la sépulture, d'y transporter le corps et de supposer qu'il continuait à y vivre, en la personne de son double, de la vie dont il avait vécu jusque-là. On peignit même les scènes de l'existence de chaque jour de ce double sur les murailles de la chapelle funéraire, et l'on supposa que, la grâce divine aidant, ces peintures se faisaient réelles, la récitation d'une formule consacrée les transformant en tableaux magiques, où les actes figurés se trouvaient être soudain accomplis.

Cette croyance en la survivance du double avait été le premier essai du spiritualisme religieux; selon elle, le mort poursuivait dans l'au-delà le cours de l'existence qui, ici-bas, avait été sienne. Ce qui avait été ses plaisirs continuait à l'être dans l'autre monde; mais ses actions terrestres n'exerçaient aucune influence sur le sort qui l'y attendait. Bon ou méchant, juste ou injuste, dès l'instant que les cérémonies prescrites avaient été accomplies sur son cadavre, les prières du rituel récitées, il était heureux pour l'éternité. Avec le temps, cette idée grossière se modifia et s'allia à celle des peines et des récompenses proportionnelles au bien ou au mal fait sur terre. C'est alors seulement que se fit jour la croyance à l'âme, et que le devenir de celle-ci fut porté dans un monde différent; le ciel, à la suite des dieux lumineux. Instruite de tous les secrets de l'au-delà, elle part à tire d'aile vers « l'autre terre », où elle comparaît désincarnée devant le tribunal où siège Osiris, entouré de quarante-deux juges. Son cœur, ainsi que disent les textes, témoigne de sa vie. Ses actions sont pesées dans la balance de la déesse Mat, — la Vérité, — et selon qu'elles sont trouvées mauvaises ou bonnes, le jury la condamne ou l'absout. Coupable, elle tombe dans l'enfer, où les serpents et les scorpions la poursuivent, et où, après mille tourments, elle trouve la fin de ses maux dans l'anéantissement; pure, elle n'est pas encore exempte d'épreuves, mais elle a acquis la science infuse. Le mal l'attaque et la guette, cherchant à l'arrêter et à la détruire au passage. Pour surmonter ces obstacles, il lui faut recevoir d'Isis et de Nephthys les devoirs qu'Osiris en avait reçus, et

s'identifier à lui. Guidée par Anubis, le chacal gardien du seuil infernal, elle arrive aux espaces célestes, en cultive les champs, se mêle à la troupe des esprits. A son gré, elle peut s'échapper à ce séjour, pénétrer dans la tombe et venir un instant s'arrêter dans la « salle d'or » du double. Ce n'était point là, du reste, une simple visite de politesse, rendue à un compagnon d'autrefois. Un livre était là, déposé dans un coffret, qui était pour elle un véritable guide à travers la région funèbre. Ce livre, *le Livre des Morts*, renfermait la description de toutes les localités qu'elle avait à traverser ; les chemins à suivre, les rites à observer pour l'accomplissement heureux du voyage. C'était un aide mémoire, en même temps qu'un itinéraire ; et s'il était dans l'Amenti des âmes distraites, elles n'avaient qu'à le consulter. Elles y trouvaient jusqu'aux formules sacramentelles de la déposition à faire au tribunal, les mots qui conjuraient ou exorcisaient les esprits mauvais, les acclamations à donner aux dieux, la carte astronomique figurant l'état du ciel de nuit, avec table de déclinaison des étoiles, et jusqu'aux actions de grâce à rendre, après avoir surmonté tous les périls.

Cette exposition des dogmes essentiels de la religion antique était d'autant plus nécessaire, que, plus de cinquante siècles, celle-ci venait de régner en maîtresse absolue, sans qu'aucun schisme, aucune querelle troublât sa sérénité douce et résignée, quand apparut le christianisme. Et de fait, elle était si intimement liée à la nature égyptienne, elle la reflétait avec une si parfaite fidélité, qu'on comprend sans peine qu'il ne pouvait en être autrement. L'histoire de ses dieux n'était pas, à proprement parler, une épopée divine, mais bien l'idéalisation des phénomènes climatériques par lesquels, inconsciente, cette Égypte se sentait régie. Les grands collèges sacerdotaux l'avaient bien précisé du reste, et certaines hymnes nous édifient suffisamment à ce sujet. La lutte légendaire d'Osiris et de Set devient, pour elles, celle de la clarté contre l'ombre : celle-ci l'emporte, comme le dieu pervers, et la dispersion des membres du vaincu n'est que l'image de ce crépuscule, si particulier à l'Égypte, où, longtemps, après le coucher du soleil, de longs reflets rouges traînent encore dans le ciel. Isis, c'est le monde inconnu, où le dieu reprend ses membres ; Horus, vengeur de son père, le nou-

veau soleil qu'a procréé cette union. Ou bien encore : Osiris, c'est la plante qui se renouvelle d'elle-même, l'épi uni à la terre, Isis, personnification de l'élément féminin, concourant aux mystères des renaissances. L'épi coupé, ses grains sont dispersés, pour servir de nourriture aux hommes, à l'exception de la part réservée pour l'ensemencement d'une nouvelle récolte ; c'est la mort et la résurrection du dieu.

Il serait aisé de démontrer qu'au fond de tous les mythes réside une pensée analogue. Si l'on veut bien aller jusqu'au sens intime de l'idée exprimée, on retrouve invariablement une pensée unique, celle des renouvellements journaliers de l'existence, des éternelles procréations, des éternels recommencements. C'est là un fait acquis, prouvé, à toutes les périodes de l'histoire, par l'immuabilité avec laquelle le culte des morts est resté attaché à l'assimilation de la vie de l'homme dans l'Amenti à celle du soleil disparu, traversant les régions funèbres, pour surgir à une existence nouvellle. Si minutieux ont été les détails que nous relatent les inscriptions des tombes des vieilles dynasties, si précises les peintures qui décorent les chapelles mortuaires de l'époque thébaine, que cette pensée nous est aussi familière qu'elle pouvait l'être à l'Égyptien. Non seulement le mort s'enfonce dans l'Occident, de même que le soleil, mais encore, pour y pénétrer, il lui faut passer là où Osiris a passé, où il passe encore chaque soir, se glisser à sa suite dans la crevasse du rocher, située à l'ouest d'Abydos, où la tradition plaçait la sépulture divine ; le suivre à travers le dédale des chemins qui se croisent sur sa route, arriver sous sa protection, heure par heure, dans les cercles qu'il traverse ; et, si la réalité forçait le fidèle à reconnaître que, ce voyage nocturne accompli, le cadavre n'en demeurait pas moins rigide sous ses bandelettes, du moins se berçait-il de cette croyance que le double continuait à vivre et que les statues taillées à l'image du mort pouvaient, grâce à des opérations magiques, accomplies au moment des funérailles, lui servir de corps. Ces statues, en effet, ne sont que « les supports du double », de même qu'avait été le corps pendant la vie terrestre de l'être. C'est pour cela que toujours elles sont soigneusement sculptées à sa ressemblance ; car, sans cela, le double n'eut pu s'habituer à un corps auquel il n'était pas

accoutumé et ne l'eut même pas reconnu. La réapparition au matin, la renaissance de cet être à l'aurore d'une autre existence, se reculaient ainsi à une époque lointaine, que la douceur du séjour tombal laissait envisager sans effroi. Qu'importait à l'Égyptien sa résurrection définitive, quand chaque jour il reprenait ses membres dans sa chapelle, se retrouvait, en la personne de son double ou des statues supports de ce double, en possession de ses sens, jouissant de tous les agréments dont il avait pu jouir, au cours de la vie terrestre et de la vie spirituelle, alors que son âme naviguait dans le ciel, à la suite de Ra ! Aussi s'estimait-il heureux et ne désirait-il pas autre chose ; si bien, qu'on peut affirmer hautement, qu'il ne crut jamais à la résurrection définitive, mais uniquement aux devenirs journaliers ; à une suite non interrompue de rénovations et de transformations. De même qu'il voyait toutes choses croître, se manifester et se dissoudre sur terre, pour surgir de nouveau, se métamorphoser et disparaître encore ; de même, il se crut appelé à vivre une série d'évolutions infinies, se réincarnant sans cesse, en une forme familière, celle où, quoi qu'il en ait dit, il s'était estimé puissant, riche et satisfait.

Un attachement aussi profond, une habitude de tant de siècles à une telle maxime devaient nécessairement laisser une trace indélébile dans l'âme de la race ; et, si grande que se soit affirmée la ferveur du néophyte pour le christianisme, lors de sa conversion à l'Évangile, l'hérédité ne pouvait, du jour au lendemain, abdiquer ses droits. Aussi, ce christianisme de l'Égyptien différa toujours sensiblement de celui du reste de l'Église d'Orient, et tout en en adoptant, de prime abord, la formule, ne fut, pour le fidèle, qu'un rituel nouveau de ses vieilles croyances ; de même qu'il avait autrefois, à travers les cultes de Ra, d'Amon, d'Osiris, d'Isis ou d'Aten, retrouvé invariablement la loi de transformation, par laquelle il se sentait gouverné et la doctrine des recommencements éternels qui en découlait.

II. — LA DIFFUSION DU CHRISTIANISME.

Avant d'aborder cette démonstration, il est nécessaire encore de rechercher par quelle voie et dans quelle façon le christianisme

se répandit en Égypte, et voir si l'état d'esprit du pays était, à cet instant, favorable à son développement.

A priori, il semble qu'on peut affirmer que cette dernière condition était bien loin d'être requise. Ce fut des Grecs que l'Égyptien reçut l'Évangile; et l'abîme moral qui séparait les deux races eut été un obstacle infranchissable à ce rapprochement, si des circonstances particulières, un enchaînement d'événements imprévus, éclatant tout à coup au milieu des troubles dont l'Orient était le théâtre, n'avaient changé la face des choses et fait de ceux-là même qui, la veille encore, étaient considérés comme des êtres réprouvés et impurs, les initiateurs de la Foi.

Cette haine de l'Égypte pour la Grèce avait sa source dans la répulsion de celle-là pour les dieux de l'Olympe. Lorsque, à l'époque de la conquête macédonienne, les Grecs avaient, pour la première fois, pénétré dans le pays, leur arrivée avait été saluée comme l'aurore d'une ère libératrice; car, lourd venait d'être le joug des Perses, maîtres de l'empire depuis Cambyse, et terribles les répressions de toute tentative de soulèvement. Le règne des Ptolémées avait ramené avec lui une nouvelle efflorescence de la civilisation antique, qui, si elle est restée inférieure aux autres, n'en garde pas moins sa grandeur relative. En tous cas, les conquérants étaient vite absorbés par le vaincu; le rituel de l'Égypte demeurait intact; et, loin d'imposer ses dieux nationaux à ses sujets, c'était le pharaon qui, en apparence, se convertissait aux cultes anciens. Mais, en même temps, une infiltration, sourde d'abord, puis bientôt envahissante de l'hellénisme se produisait dans la vallée du Nil et se répandait sur toute sa surface, dont il est facile de se rendre compte par ce qui se passe de nos jours.

L'esprit d'aventure est inné chez le Grec; à toutes les tentatives hasardeuses il va, guidé par l'appât du gain, l'activité de son tempérament et le goût du commerce. Il sait se plier, pour arriver à son but, à toutes les exigences du moment, du climat, de la contrée où il s'établit, aux mœurs de ses habitants, à la langue qui y est parlée. Il entre en relations avec les indigènes, s'assimile leur manière d'être et n'est même jamais en reste lorsqu'il s'agit de faire assaut d'astuce avec eux. De nos jours, il a ainsi pénétré jusqu'au Darfour et au Kordofan, fondant des comptoirs

au Senaar et à El-Obeid et il n'est pas un village de Haute ou Basse Égypte, où l'on ne rencontre une colonie de marchands grecs, vendant de tout avec entrain et dupant chacun à qui mieux. Il en fut certainement de même dans l'antiquité, et nombreux durent être ceux qu'attira le renom de richesse de l'Égypte. De plus, les pharaons, réduits par la décadence de l'État, à recruter à l'étranger des mercenaires, avaient enrôlé à leur solde les Cariens et les Milésiens, si bien que, peu de temps après la fondation d'Alexandrie, tout le Delta, jusqu'à Saïs, était comme un prolongement de l'Hellade, et que le long de la branche canopique du Nil, les villes de Naucratis, d'Anthylla, d'Arkhondroupolis se trouvaient entièrement peuplées de colons grecs. On en rencontrait d'ailleurs un peu partout, et il n'était pas une bourgade qui n'eut son quartier grec, groupé autour d'un temple dédié à l'une des divinités de l'Olympe. Memphis, la Sainte, n'avait pas échappé à la règle commune; mais, à ce contact des deux religions, l'Égyptien n'avait appris qu'à abhorrer le paganisme hellénique; le Grec qu'à parodier les mythes pharaoniques, inintelligibles pour lui. Comment en eut-il été autrement? Une incompatibilité d'humeur séparait les deux races. L'Égypte était, de tous les vieux peuples, le plus spiritualiste; la Grèce le plus matérialiste qu'on puisse imaginer. Aux yeux de la première, l'infini s'était déployé avec le mystère des métempsycoses et de la lutte des puissances créatrices et destructives qui se partagent l'univers, comme le champ des devenirs de l'homme. La vie terrestre lui était apparue comme l'une de ses manifestations, la plus inférieure, la plus tourmentée, la plus misérable de toutes; la mort, comme la première étape d'une vie sereine et glorieuse, celle de l'Osirien, identifié au soleil et comme lui renaissant à une aurore nouvelle chaque jour. Pour le Grec, l'Olympe n'était qu'une cité, avec le bavardage oiseux de l'Agora : le dieu qui y réside n'est point l'être incréé, unique, éternel et immortel, absorbant et terrible, en qui repose toute force et toute puissance. Zeus, le plus grand de tous, a vu son commencement, et sa royauté prendra peut-être un jour fin. Il a les besoins, les passions, les défauts et les vices de la nature humaine. C'est un roitelet grec, un roitelet heureux, dont le règne s'écoule en orgies sans

nom. Pareillement, l'au-delà, le royaume d'Hadès, n'est qu'un pays peuplé d'ombres vagues, simple décalque du monde terrestre, où les Bienheureux revivent une existence semblable à celles dont ils ont vécu sur terre. Mieux encore, ils continuent à s'intéresser à ce qui se passe dans leur mère patrie. C'est une colonie hellénique, où l'on demande des nouvelles de ses parents et de ses amis aux derniers arrivants, où chacun se réjouit d'apprendre que l'un des siens a brillé dans la palestre, dansé le pæan avec succès ou figuré en bonne place aux gymnopédies ou aux processions; où la béatitude n'est qu'une continuation de la vie terrestre, exempte de tourments et de maux, un festin éternel en pleine lumière, où tout se résume en ce seul mot : jouir.

Aussi, tandis que les Grecs, attirés par la renommée de mystère qui entourait les cultes des dieux et par la pompe des cérémonies religieuses, se laissaient fasciner par elles, l'Égyptien de race se détournait avec horreur des temples païens et de leurs rituels grossiers. Lui, qui avait usé ses jours à réciter des litanies, à penser à la mort, fuyait la société de gens à qui la vie paraissait bonne et qui en abusaient sans le moindre souci du lendemain, ou qui, si par hasard ils y pensaient, imaginaient des dieux humains; plongés dans les délices d'une fête perpétuelle et dont, au besoin, ils faisaient leurs compagnons de débauche. Et tandis que le Grec assimilait à tort et à travers Zeus à Amon; Aphrodite à Hathor; Déméter à Isis; Khem à Persée et prêtait à ce panthéon bâtard des légendes invraisemblables, faites de fables helléniques et de contes recueillis auprès des portiers des vieux temples, le culte grec ne rencontrait dans toute l'Égypte pas un seul adepte et ne soulevait partout que répulsion et mépris. Pour l'Égyptien, Alexandrie ne faisait point partie de son pays : s'y rendre était « quitter l'Égypte » et pareillement sortir d'Alexandrie pour venir à Memphis « se rendre en Égypte », appellation d'ailleurs encore en usage parmi les Coptes d'aujourd'hui.

Avec la domination des Césars romains, cette répulsion instinctive se métamorphosa en véritable haine. Des révoltes éclatèrent, durement réprimées et suivies bientôt de véritables persécutions. Les dieux de l'Olympe furent naturellement rendus responsables de la sévérité déployée par leurs fidèles et ce fut vers eux que

remonta la malédiction de l'Égypte. Ce n'était donc pas assez qu'ils eussent les ridicules et les vices de l'homme, ils étaient donc comme lui tyranniques et cruels! La doctrine de bonté qu'Osiris avait enseignée avait-elle donc tort; les maximes de pure morale que Thot avait dictées à Phtah Hotep et à ses disciples étaient-elles donc une illusion, pour que des êtres adonnés à d'aussi honteuses passions que Grecs et Romains gouvernassent en maîtres le monde, à ce point qu'on eût pu se croire revenu aux jours maudits du règne de Set? Et pourtant, ce fut par l'intermédiaire de ces maîtres exécrés que le christianisme se propagea en Égypte. Comment? La question est assez délicate. La rancune vouée aux empereurs y eut la plus large part.

III. — LA PERSÉCUTION.

Pendant les trois premiers siècles de notre ère, le prosélytisme, il faut bien en convenir, n'avait fait aucun progrès et nous sommes réduits sur son développement à de simples conjectures. La tradition fait de saint Marc l'apôtre d'Alexandrie; mais nulle part, nous ne retrouvons la trace d'une prédication dans le reste du Delta ou sur les bords du Nil.

Cette prédication avait eu lieu pourtant; le gnosticisme s'était introduit à sa suite et avait trouvé des adeptes, ainsi que le prouvent les passages de Saint Épiphane, relatifs à Basilide et Valentin; et d'Agrippa Castor, réfutant dans son Hérésiologie les doctrines des Basilidiens. Mais, ces doctrines avaient peu germé, et la vallée fertile était restée aride. Ville grecque par excellence, Alexandrie avait cependant, dès le milieu du second siècle, une population en majorité convertie; une chaire de théologie fameuse, où accouraient en foule les néophytes, avides d'entendre la parole de Clément, d'Origène et de Didyme l'aveugle, cherchant à christianiser les théories du Phédon de Platon. L'avènement de Dioclétien changea soudain la face des choses. Jusqu'à son règne, et si l'on en excepte la persécution de Dèce, qui ne fournit d'ailleurs que deux martyrs, la Haute Égypte n'avait eu de confesseurs de la Foi qu'à Louxor et à Esneh. Par contre, la province d'Akhmîm

était restée tout entière attachée aux cultes antiques; Khem y était toujours adoré, et à Philae le rite isiaque conservait toute sa splendeur. C'est qu'aussi, moins que toute autre, l'Égypte éprouvait le besoin de se rallier à une religion nouvelle. Si son espérance était lassée et si ses dieux semblaient l'avoir abandonnée, sa confiance était restée la même; peu lui importait la vie présente, puisqu'elle ne représentait que le plus misérable des devenirs. Elle continuait à se bercer des rêveries religieuses du passé, ne songeant qu'à l'au-delà, à la félicité, dont la lecture des livres sacrés et les pratiques magiques lui assuraient la possession éternelle. Les maximes contenues dans le Livre des Morts ne le cédaient à aucune en pureté. Elle vivait uniquement sur elle-même enfin, et était restée ce qu'elle avait été au temps de la XXe dynastie : une nation en possession de la formule de croyance correspondant à ses aspirations naturelles, qui y a trouvé l'apaisement et s'y est complue, qui, en un mot, n'a jamais, poussée par l'effroi du lendemain, été amenée à chercher dans des controverses philosophiques la solution du grand problème humain.

La tyrannie de Dioclétien fut seule capable de la faire sortir de cette somnolente quiétude. Mais, le point de départ de la révolte fut politique et non religieux. Froid et positif, l'empereur devait forcément mépriser l'Égyptien, pour son caractère imaginatif et mobile; il le traita en enfant indiscipliné, que l'on cherche à dompter par une sévérité excessive : l'enfant s'exaspéra et paya de haine le mépris. L'an 295, le général alors chargé du gouvernement du pays, Achille, profitant des troubles qui, à cet instant, bouleversaient l'empire, se révolte contre Dioclétien, entreprend d'arracher la province à l'empire et s'arroge l'autorité souveraine. L'Égypte embrasse avec enthousiasme la cause du rebelle, s'enrôle tout entière sous ses ordres et combat Constantin, dépêché par l'empereur pour mettre les mutins à raison. Le soulèvement n'en fut pas moins promptement étouffé par le futur empereur chrétien, et terrible se fit alors le châtiment infligé aux coupables. Villes et villages furent méthodiquement dévastés. Mais pour vaincue et épuisée qu'elle fût, l'Égypte n'en sentait pas moins son aversion grandir pour son maître, et dans son impuissance à la lui témoigner d'une autre manière, elle pensa faire encore œuvre d'opposition

en se convertissant au christianisme; puisque l'empereur était l'ennemi déclaré de la religion nouvelle, on jugea que celle-ci était bonne, Dioclétien, pour l'Égypte, personnifiant le génie du mal. Ce fut alors que commença la persécution fameuse, qui pendant dix ans arrosa de sang la vallée du Nil et prit rang dans l'histoire sous le nom de persécution dioclétienne. La trace qu'elle laissa dans le souvenir des Coptes fut si ineffaçable qu'ils datèrent leur ère de la première année du règne de Dioclétien, et lui donnèrent le nom « d'Ère des Saints Martyrs ». Pourquoi cette date de l'an 282, alors que la proclamation de l'édit contre les chrétiens n'eut lieu qu'après la répression de la révolte d'Achille, en 296? C'est que, déjà, quelques apôtres avaient trouvé la mort en Haute-Égypte, lors de la persécution de Dèce, et que, surtout, la persécution commençait, pour le Copte, avec l'arrivée au trône de celui qu'ils qualifiaient invariablement de « dragon infernal » et de « suppôt de Satan ».

L'histoire de cette persécution nous a été conservée tout entière par les Actes des Martyrs et le Synaxare jacobite. La première victime en fut, au dire des Coptes, non pas saint Étienne, ainsi que le reconnaît l'Église catholique, mais un certain Abadion, évêque d'Antinoë. Dès lors, ce fut une série non interrompue de journalières boucheries humaines. Autant, jusqu'alors, le prosélytisme avait peu rencontré d'adeptes, autant ses progrès furent rapides, et, de toutes parts, les croyants accoururent en foule demander le martyre. Les gouverneurs d'alors, Arien et Culcien, cherchèrent à enrayer le mouvement, se transportèrent dans les centres de propagande, employèrent tour à tour la persuasion et la rigueur : peines perdues, l'Église le disputait cette fois en fertilité à la terre d'Égypte, baignée par l'inondation venue des sources inconnues du Haut Nil.

Pierre, archevêque d'Alexandrie, fut, en 311, la dernière victime de cette longue période de massacres, et, peu de temps après, l'avènement de Constantin consacrait le triomphe de l'Évangile. De cette heure, Alexandrie devint pendant près d'un siècle et demi — 311-451 — la véritable capitale de la chrétienté, quel qu'ait été le rôle des empereurs byzantins. Ce qu'avait souffert l'Égypte pendant la persécution entourait son Église d'une incomparable au-

réole, et l'autorité de ses patriarches, la place prépondérante qu'ils occupaient dans les conciles, la grandeur farouche de leur orthodoxie, faisaient d'eux les vrais pontifes de la foi chrétienne et leur assurait une véritable suprématie sur le reste de l'Orient.

A cette prépondérance de l'Église alexandrine correspondait une effervescence extraordinaire de mysticisme, se manifestant jusqu'au fond des villages les plus perdus de l'Égypte. De tous côtés s'élevaient des églises et des laures ; les anciennes tombes se transformaient en chapelles, d'où le *hosanna* de ceux qui avaient survécu montait vers Celui qui, pour eux, était comme une personnification nouvelle du Dieu-Bon. Avide de suivre en tout les maximes léguées par le Christ aux Apôtres, ils s'arrachaient aux préoccupations de l'existence, afin d'en mieux méditer la pensée, et chacun de leurs actes ne fut plus qu'un précepte d'Évangile, paraphrasé à leur manière. Le désert se peupla de solitaires, vivant dans la méditation de l'extase. Dans les régions brûlées de soleil, dépourvues d'eau, où seul le souffle du vent passe, soulevant des nuages de sable, la puissance du Seigneur fut célébrée par les anachorètes, dont la prière monta vers le ciel. D'abord isolés, allant au hasard de leurs visions, où leurs méditations les poussaient, les pieux solitaires virent bientôt accourir en foule auprès d'eux les dévots, qu'avait séduits la renommée de leur sainteté et des grâces qu'elle leur avait values. Venus en simples visiteurs, ces dévots se groupèrent autour du maître et formèrent autant de colonies d'ermites, ayant fait vœu de renoncer au monde, à ses œuvres et à ses biens. Tel fut l'embryon obscur du monachisme égyptien, de ces congrégations de moines fameuses, dont le souvenir a survécu à travers les âges. Il comprit deux branches distinctes que l'on confond généralement : l'ascétisme et le cénobitisme. L'une fut en honneur dans la Basse Égypte, jusqu'à Siout, l'autre dans toute la Haute Égypte, de Syout jusqu'à Assouan, de même que l'Égypte antique avait eu ses rites du nord et du sud. Seule, l'île de Philæ échappa longtemps à cette expansion du sentiment chrétien et conserva son temple d'Isis, où les Nubiens, restés attachés au culte antique, venaient consulter l'oracle de la déesse, comme pour fournir, tout exprès, matière aux anathèmes des Pères du Désert.

Transmise par saint Gérôme et ses compilateurs grecs à la pos-

térité, la renommée de ces ascètes et de ces cénobites a rempli le vieux monde, à ce point que ce nom seul de Pères du Désert ou de moines de Thébaïde éveille encore en nous une idée de piété délirante, d'extraordinaire sainteté et de mortification surhumaine. Quand le schisme de Chalcédoine eut déchiré l'Église d'Orient et séparé d'elle pour toujours l'Égypte, on eut beau, à Byzance, couvrir ces mêmes moines d'imprécations et d'opprobre, leur gloire avait pris des racines telles que rien ne put l'ébranler. La légende acquise était là, qui grandissait dans l'esprit des chrétiens primitifs, épris de merveilleux et d'idéal.

Était-elle méritée cette renommée, et la légende était-elle fidèle? L'Occident tout entier l'a cru sur le témoignage de saint Gérôme, qui se plut à nous montrer les moines d'avant le concile de Chalcédoine comme des êtres vivant en dehors de toute préoccupation terrestre, dans le commerce journalier des anges, véritables anges eux-mêmes, revêtus d'apparence humaine, auxquels le Seigneur se révélait dans le désert. L'étude des monuments coptes nous a prouvé qu'il n'en était pas ainsi et que, pour la très grande majorité, ces moines étaient des êtres vicieux, hypocrites, fort attachés aux biens de ce monde et qui, soit par fanatisme, soit sous l'influence de leurs penchants naturels, se rendaient fréquemment coupables de crimes qui, dans notre société actuelle, leur eussent valu de sévères punitions. Ils n'en jeûnaient pas moins, entre temps, il est vrai; n'en récitaient pas moins d'interminables psaumes et ne s'en infligeaient pas moins de fantastiques mortifications, qui, à défaut d'autre chose, témoignent d'une vitalité intense. Néanmoins, on peut dire, après avoir lu le portrait qu'ils nous ont laissé d'eux-mêmes, que le sentiment chrétien leur faisait totalement défaut, et que du christianisme ils n'avaient que l'extériorité et les pratiques, qu'au fond, ils sont restés ce qu'avaient été leurs ancêtres, des Égyptiens panthéistes, attachés à leurs vieux mythes, tout en les repoussant ostensiblement.

A la réflexion, on comprend sans peine que la prédication de l'Évangile ne pouvait, du jour au lendemain, transformer une race chez laquelle l'hérédité d'une religion de cinquante siècles et plus laissait une indélébile empreinte. Enfin, la grande majorité des moines se recrutait dans les classes infimes de la société,

parmi les artisans, les chameliers et les paysans. Au monastère de Saint-Pakhôme, qui fut l'un des premiers fondés, nous voyons au nombre des pères : quinze tailleurs, sept forgerons, quatre menuisiers, quinze teinturiers, vingt tanneurs, quinze cordonniers, vingt jardiniers, dix scribes, douze chameliers, douze vanniers et soixante fellahs. En entrant au couvent, ces simples y apportaient leurs passions et leur grossièreté natives. Si comprimées que celles-ci fussent, elles finissaient, quand même, par se faire jour. D'ailleurs, l'Égypte est peut-être, de tous les pays du monde, celui chez lequel les pratiques extérieures ont eu, de tout temps, le plus d'importance. L'Égyptien antique avait, dans son premier système religieux, imaginé que l'au-delà n'avait ni peines ni récompenses proportionnées au bien ou au mal fait par l'individu. Dès l'instant que les rites funèbres étaient observés, les talismans posés près du mort, celui-ci entrait dans la vie éternelle. Plus tard, quand la morale eut prévalu, que chaque homme aspira à devenir un Osiris, à voyager comme *Ra* dans la barque lumineuse, sur les eaux du fleuve céleste, il suffisait encore d'être muni de toutes les pièces d'une armure magique et de formules d'incantation, toutes rédigées à l'avance, pour assurer son salut. Restait la confession négative, la comparution devant le tribunal d'Osiris, et des quarante-deux juges ; mais, là aussi, il n'était besoin à chaque momie que d'être pourvue d'un papyrus qui en renfermât le chapitre, que ce chapitre affirmât que le mort n'avait commis aucun des péchés prévus par le rituel, et ce mort était « pur », selon le mot consacré. De même, l'habit monacal assurait, à lui seul, la béatitude céleste. L'important était d'en être revêtu au moment de la mort. Il tenait lieu du papyrus contenant le chapitre de la confession, de l'armure magique, des incantations et des amulettes, et pour le garder jusqu'à cet instant l'essentiel était que les actes accomplis pussent être mis sur le compte de l'inspiration venue d'en haut.

IV. — LES ASCÈTES ET LES CÉNOBITES.

Pour aborder l'étude d'une école d'art aussi peu connue que l'est l'école d'Alexandrie, il est bon de tracer ici, à grands traits, la

silhouette de quelques-uns des plus fameux d'entre ces ascètes et ces cénobites (1), et de montrer ce qu'était l'homme, ses aspirations, ses croyances, la manière dont il interprétait le christianisme, le modifiant au gré de son tempérament.

A cet examen, les grandes figures du paradis copte perdent souvent, il est vrai, la majeure partie de leur auréole. Mais, se faire scrupule de les en dépouiller serait un sentiment proche voisin de la faiblesse, dont doit, avant tout, se défendre celui qui se donne pour tâche de démêler à travers des phénomènes moraux, où souvent, à première vue, on ne voit qu'incohérence, les lois d'évolutions psychologiques qui les ont engendrés; de remonter à leur point de départ, d'établir leur raison première, et partant, de juger de l'œuvre artistique en laquelle l'idée élaborée au cours de cette évolution s'incarna.

Si saint Paul fut le premier ermite chrétien et devint, de ce fait, le fondateur de la vie érémétique en Égypte celle-ci avait eu déjà ses ascètes païens ; et les reclus, retirés aux alentours du Sérapéum de Memphis, avaient précédé de cinq siècles Jean de Lycopolis, parlant aux foules par la fenêtre de sa cellule. Dès le temps de Dioclétien, des cénobites vivaient déjà retirés loin des villes, qui ignoraient jusqu'au nom du Christ, et qui, dans la solitude, n'avaient cherché qu'à fuir la domination des Grecs. Philon affirme même l'existence de communautés monacales. L'on sait l'histoire de la vocation de saint Paul. Le saint était d'Alexandrie; il avait un frère, nommé Pierre. Lorsque leur père mourut; Pierre prit la plus forte part de l'héritage, et une discussion s'en suivit. Pendant que les deux frères cheminaient par la ville, en se querellant, ils rencontrèrent un enterrement, et Paul demanda quel était celui qu'on reconduisait ainsi à sa dernière demeure : « O mon fils, lui répondit son interlocuteur, c'était l'un des grands et des riches d'Alexandrie, et voici qu'on le mène au tombeau, avec le linceuil qu'il a sur lui. » Sur l'heure, Paul renonce aux biens de ce monde ; il abandonne sa part d'héritage à son aîné, gagne le désert et habite une

(1) E. Amélineau, *Vies de Saint Paul, Saint Antoine, Saint Macaire, Saint Pakhôme, Saint Schenoûdi, etc.*, Mémoires de la Mission archéologique de France au Caire et Annales du Musée Guimet.

ancienne tombe. Puis, le Seigneur lui envoie son ange, qui le fait sortir et marche devant lui, jusqu'à la montagne de Qolzoum. Il y reste quatre-vingts ans sans voir personne, vêtu d'un habit de fibres de palmier et se nourrissant de la moitié d'un pain, que chaque jour un corbeau lui apporte. Enfin, le Seigneur, voulant montrer sa sainteté, envoie un ange à Antoine, au moment où celui-ci venait d'avoir l'orgueilleuse pensée qu'il était le premier solitaire égyptien. « L'ange vint et lui dit : — Plus avant que toi est un homme par les pieds duquel la terre n'est pas digne d'être foulée. — Et lorsque Antoine eut entendu ces paroles, il marcha deux jours dans le désert, à la recherche du saint. » Il parvient enfin à sa grotte, guidé par une hyène, qu'il suivit à la trace. Paul lui demande alors la robe que lui avait donnée naguère le grand Athanase ; Antoine part pour aller la chercher. A son retour, il voit l'âme de Paul emportée au ciel par les anges. Il enveloppe le corps dans la robe d'Athanase, prend celle de fibres de palmier. Puis, deux lions, envoyés par le Seigneur, creusent la fosse avec leurs griffes. Telle est la tradition copte, fort différente de celle de l'Église, comme on voit.

Saint Gérôme nous affirme qu'Antoine s'était enfui au désert, pour se soustraire à la persécution de Dèce. Né au bourg de Timan, dans les environs de Babylone d'Égypte, ses parents étaient chrétiens. Selon la version copte, il les perd à vingt ans, distribue son héritage aux pauvres et prend la vie d'anachorète. Mais Satan le combat avec la paresse et l'ennui ; puis, met auprès de lui le double d'une femme, « comme si elle eut habité avec lui ». Le saint tolère tout cela, après quoi, il va habiter, lui aussi, une tombe antique, où vingt années durant il reste, luttant contre les démons acharnés à sa perte. Au temps de la persécution, il met tout en œuvre pour mériter l'auréole du martyre, sans réussir à attirer sur lui la sévérité du gouverneur impérial. Le Seigneur lui ordonne alors d'édifier le genre humain. Il va au Fayoum, apprend aux hommes à adorer Dieu et à le craindre. Parmi ses grandes pratiques de dévotion, les Coptes mentionnent celle-ci : « Il ne s'était jamais lavé avec de l'eau, mais sa sainteté attirait les foules. » Pourtant l'ennui ne le quittait point. Las du Fayoum, il s'en va au désert de Qolzoum, y trouve l'eau d'une source, quelques roseaux

et quelques palmiers. L'endroit lui plut ; il décida d'y établir sa retraite. Il y avait là des animaux sauvages ; il les chassa par ses prières et ne les revit jamais.

Sa renommée parvint à Constantin, qui lui écrivit, mais l'ennui s'appesantissait de plus en plus sur lui et ne le quittait pas une minute. Enfin, il entendit une voix qui l'appelait : « Sors dans le désert pour voir ». Il sortit et vit un ange couvert d'un vêtement, ceint d'une écharpe de croix, comme l'habit des moines, et portant sur sa tête une calotte en forme d'œuf. L'ange était assis à terre, tressant des palmes. La voix venue du ciel ajouta : « Antoine, fais ainsi, et tu seras en repos. » — Et Antoine prit ce costume et se mit à faire des tressages ; et l'ange ne revint plus vers lui. Il donna son bâton à Macaire, sa peau de chèvre à Athanase, sa calotte à Sérapion, puis s'étendit et rendit l'âme. Saint Gérôme le fait naître en 254 et mourir à cent cinq ans, en 359. Il vécut sous Dioclétien et Constantin. Ce qu'il reste à retenir de tout cela, est la réglementation du costume monastique, qui dans la suite jouera un rôle considérable. Cet habit faisait déjà le moine, si l'on en croit le saint, qui parlant des combats qu'il eut à soutenir contre Satan, s'exprime ainsi : « Eh certes, l'habit des moines est digne d'être détesté par les démons. Je le pris, le jetai sur un mannequin, et je vis les démons se tenant au loin et lui lançant des flèches. » Les anecdotes de sa vie le montrent doux et compatissant, traits qui contrastent fort avec le caractère du saint resté le plus en honneur en Égypte, saint Schenoûdi, qui, à lui seul, incarne le type du moine égyptien.

Saint Macaire était né de parents chrétiens, au bourg de Pitjibir, dans la banlieue de Memphis, et avait vécu auprès d'eux, gardant les vaches aux champs et les aidant en toutes choses. Lorsqu'il eut « grandi en âge » selon l'expression de ses panégyristes, ses parents voulurent le marier. « Mais lui refusait, disant : — Ne vous fatiguez point à me chercher une chose de cette sorte, car certes, Dieu ne serait pas content. » Marié malgré lui, « il ne toucha pas à sa femme et ne la regarda pas du tout. Et lorsqu'on l'eut mis avec elle, il se jeta sur une natte, comme s'il était malade, et ainsi, il resta chaque jour, pur et gardé par le Seigneur ». Cette situation ne pouvait durer cependant ; aussi prit-il le parti de se

rendre au désert de Nitrie, « pour échapper à cette femme, et ne point la rencontrer de cette heure ». Il s'enrôla parmi les conducteurs de chameaux, chargés du transport du natron, si bien qu'on le désigna dans la suite du nom de Macaire le chamelier. Là, il a un songe, qui le confirme dans sa vocation religieuse. Un ange le transporte sur une montagne, lui fait voir la vallée où s'élèvera un jour son couvent, lui dit de s'y faire ermite et d'y fonder un monastère. Il touchait ainsi à sa vingtième année, quand la mort de sa femme, puis celle de ses parents, le laisse maître de ne plus suivre en tout que son inclination. Il s'enfonce dans la vallée et va habiter les cellules voisines de la montagne; « car personne, si ce n'est Antoine, n'habitait ainsi au désert ». Mais, le diable jaloux lui suscite de nouvelles embûches. On l'accuse d'avoir rendu mère une jeune fille séduite par un garçon du pays. Les habitants du village se portent à sa cellule, l'accablent de coups et exigent qu'il pourvoie aux besoins de l'enfant et de la fille. Tiré de leurs mains par l'un de ses disciples, il trouve encore la force de prononcer ce mot plaisant : « Allons Macaire, voilà que tu as quand même trouvé femme. Désormais, il faut que tu travailles jour et nuit pour elle. » — Et, ajoute le panégyriste, il travailla avec zèle, tressant des corbeilles, que son serviteur allait vendre, pour en donner le prix à celle-ci. — Naturellement, l'histoire finit par la justification éclatante de Macaire. Mais, plus pénétré que jamais de la vérité de la maxime de saint Antoine : « Évite les sentiers foulés par les pieds des femmes, si tu veux vivre en paix », il se rendit au fond de l'Ouady Natron, la montagne de Pernoudj, creusa la roche, s'y fit une caverne, puis ne s'y trouvant pas encore assez à l'abri, gravit le haut du rocher et y habita. Mais, un scrupule le prend : qui donc le dirigera dans la voie spirituelle? Il part, va rejoindre Antoine au désert de Qolzoum et lui demande de rester près de lui. Antoine lui conseille de retourner à Nitrie. Une voix d'en haut lui dit de fonder un couvent. Les démons s'assemblent pour le chasser et livrent assaut à sa caverne. Il retourne alors vers Antoine, qui lui donne l'habit monacal, revient au Natron, où une foule d'adeptes se pressent autour de lui. Un premier couvent se creuse d'abord dans la montagne, des huttes de roseaux l'entourent, puis le saint bâtit une petite église ; mais

une fois encore, l'ange vient le guider vers une autre colline (1) et l'invite à y construire une nouvelle laure, celle qui a subsisté sous le nom de *Deïr abou Makar*.

Les épisodes dont fourmillent cette vie nous montrent le saint sous un jour apaisé, caractère doux de visionnaire, sorte de François d'Assises, dont les paroles naïves rappellent souvent maints passages des Fioretti. Comme François d'Assise, il parle aux hirondelles, apprivoise les loups, guérit les hyènes, les hermines et les éperviers, et généralement se montre bon et charitable envers tous les êtres de la création. Toujours il semble prêt à pardonner les faiblesses. « Si, dit-il, une vierge tombe dans la transgression et qu'elle garde l'apparence, je te le dis, à cause de l'opprobe de son cœur et de l'injure qu'on lui a faite : elle est en joie, et le Christ se réjouit sur elle, comme sur une vierge. » Et plus loin : « En vérité, ce n'est pas le nom de moine, de mondain, de vierge ou de femme avec mari que Dieu cherche, mais à tout cœur droit, il donne son Saint Esprit. » Il cause tranquillement avec le diable, et lorsqu'un moine lui ment, lui dissimule ses fautes, il se contente, alors qu'il sait pertinemment à quoi s'en tenir, de lui donner de bons conseils et de le remettre sur le droit chemin.

Nombre d'anachorètes avaient ainsi fui le monde, pour vivre au désert, seuls ou entourés d'un petit groupe de disciples, quand saint Pakhôme fonda en Thébaïde la première de ces congrégations monacales, devenues si célèbres depuis.

Pakhôme, comme Macaire, avait eu de bonne heure la vocation de la vie érémétique. Né de parents païens, en 288, au village de Schénésit — l'île d'Isis — dans le district d'Esneh, il refuse tout enfant de sacrifier aux dieux, bien qu'il ignore le nom de Jésus. Comme Macaire aussi, il fait preuve en toutes circonstances de pureté et de sagesse. Un jour, ses parents l'envoient porter à manger aux ouvriers qui travaillaient aux champs. Il lui fallait passer la nuit à cet endroit ; l'homme qui habitait là avait une fille extrêmement belle. Le soir venu, elle lui dit : « Couche avec moi. » — Mais lui fut troublé, car il haïssait cette chose. Il lui dit : « A Dieu

(1) Ces deux montagnes où s'élèvent successivement les deux églises portent dans les textes coptes les noms de *Mizam et Koloub* — La Balance des Cœurs.

ne plaise que je fasse cette chose infâme ! Est-ce que j'ai des yeux de chien pour coucher avec toi ! » — Et sur ce, il s'enfuit en courant jusqu'à la maison de ses parents.

Cette sainteté ne lui avait point valu cependant de recevoir la foi ; il était païen encore, à l'instant où Achille révolté luttait contre l'empire de Byzance. Certains critiques prétendent qu'il vivait alors parmi les anachorètes retirés hors des villes, dans la méditation, par simple haine de Dioclétien. D'autres ont soutenu qu'il fut enrôlé par Constantin, lors de l'expédition de celui-ci contre l'Égypte ; d'autres, enfin, qu'il servit sous Magnance, dans la campagne célèbre par l'apparition du *Labarum*. Quoi qu'il en soit, sa conversion n'eut lieu qu'après la persécution dioclétienne, et par certains passages de sa Vie, écrite par son disciple Théodore, nous voyons qu'il fut en quelque sorte baptisé et ordonné malgré lui, à l'âge de vingt-cinq ans, par Sérapion, évêque de Denderah. De ce panégyrique une figure de visionnaire se détache, visionnaire en proie à des crises nerveuses, au cours desquelles « il tombait à terre sans connaissance, les yeux fixes, et se roulait en proie à des douleurs mortelles » et qui sans doute étaient autant d'apparitions, vues dans l'extase pour son entourage. Les pratiques pieuses, les mortifications sont poussées pour lui à leur dernier degré de rigueur. Condamné à mort par le concile d'Esneh, pour avoir prétendu s'être enlevé jusqu'au Paradis, auprès du Seigneur, la sentence allait être exécutée, lorsqu'il fut sauvé par ses moines. Le trait marquant de son existence est de leur avoir donné la règle. L'ange lui dit : « A ceux qui sont doux et simples, donne la lettre convenable à leur rang, c'est-à-dire l'*iota* ι, car cette lettre est droite dans sa forme ; ceux qui sont difficiles, tortueux et désobéissants, donne leur la lettre convenable à leur rang, c'est-à-dire le *xi* ξ, car cette lettre, dans sa forme, est tortueuse et en zigzags. Quant à la lettre *ro*, ρ, prends-y bien garde, et fais selon le signe qu'elle représente ; elle ressemble à une massue, ce qui signifie la force. — Ainsi, range tes moines en vingt-quatre degrés, et donne à chacun le nom d'une lettre grecque, en commençant par l'*alpha* α, en terminant par l'*ômega* ω, afin que chaque lettre soit un nom. » Sur la construction même de son monastère, nous ne savons que peu de chose. Ordonné par Sérapion, il s'était retiré auprès d'un anachorète célèbre, Palamon ; puis,

une voix d'en haut lui avait ordonné de bâtir un couvent. Ce que Théodore nous apprend par contre, c'est que des images se présentaient à lui sous la forme de *doubles* de femmes nues, qui venaient s'asseoir près de lui, partager son pain, qui le suivaient partout, sans cesse, et que le saint ne pouvait chasser qu'en fermant les yeux.

Sa sœur Marie fonda à son tour, auprès de Tebennesit, la première communauté de femmes. Ce voisinage n'était pas sans causer beaucoup d'inquiétude à Pakhôme, étant donné le peu de sévérité des mœurs d'alors. Pouvait-il en être autrement, avec le commun des moines, harcelés par l'armée de Satan, quand lui-même avait besoin de toute sa piété pour éloigner les apparitions tentatrices qui s'offraient à lui « sous la forme de *doubles* de femmes nues », venant jusque dans la caverne servant à ses retraites « s'asseoir à ses côtés, avec mille agaceries et partager son repas » ? Il prit les précautions les plus minutieuses et les plus inutiles du reste. Mais si cette figure est atténuée, si elle se fond dans le clair obscur de l'aurore chrétienne, celle du grand maître du monachisme, saint Schenoûdi se détache au contraire avec une vigueur, une ampleur telles, qu'à elle seule, elle suffit à faire revivre l'esprit de son temps.

Schenoûdi est, de tous les saints alexandrins, celui qui est resté le plus en honneur parmi les Coptes; l'Église romaine ne l'a pas reconnu et pour cause : lorsqu'on a lu sa *Vie,* on se l'explique aisément. Il naquit au village de Schénaboli — de la vigne — situé dans le voisinage d'Akhmim, le septième jour du mois de Paschôns, de l'an 49 de l'ère des martyrs — 2 mai 333 — et fut, par conséquent, contemporain de Pakhôme, lequel mourut en 349. Son existence, elle aussi, ne fut qu'une série non interrompue de miracles fantastiques, vraiment coptes, ne gardant plus rien de la mesure qu'on observait encore quelques années auparavant. L'Égyptien antique avait aimé l'extraordinaire, le surnaturel; tout ce qui est conforme à la réalité lui avait paru vulgaire; il s'était délecté à la lecture du *Conte des deux frères* et du *Prince prédestiné.* Le Copte est son digne arrière petit neveu; il fait fort peu de cas du vraisemblable ; rien ne l'embarrasse comme de décrire une chose connue, une chose qu'il a vue et que les autres verront aussi. Mais tout

ce qui est imaginatif devient son triomphe; sitôt qu'il s'est mis en dehors de la vérité, son esprit ne connaît plus ni frein ni règle, et l'abondance du détail vient compenser ce qui, tout à l'heure, était par trop abrégé. Les êtres les plus fantasmagoriques, les plus baroques sont dépeints et analysés par l'auteur, qui ne nous fait grâce d'aucune invraisemblance: emporté par sa propre description, rien ne peut le retenir.

Saint Schenoûdi.
Stèle de pierre (collection de M. le Dr Fouquet).

Le panégyriste de Schenoûdi, son disciple Visa, s'il nous a fait grâce de quelques-unes de ces absurdités, nous a laissé, par contre, la preuve de la profonde vénération dont il entourait son maître. La naissance du saint est, tout d'abord, l'objet d'une annonciation, calquée sur celle de la Vierge. Darouba, mère de Schenoûdi, voit la Dame Sainte venir à elle et lui dire : « Il te naîtra un fils, qui sera la plus éclatante lumière de l'Église; tu l'appelleras Schenoûdi, — fils de Dieu, — je ne cesserai de le garder, jusqu'à l'heure de sa mort. »

Cette protection d'en haut n'infuse guère au jeune élu les préceptes des vertus chrétiennes. Il est puéril, vindicatif, violent, hypocrite, rapace et présomptueux. A sept ans, ses prodiges commencent. Envoyé par ses parents au monastère d'Athribis que venait de fonder l'oncle de l'enfant, Apa Begoul, il est parmi les docteurs, comme Jésus, et là, trouve un contradicteur. « Et voilà

qu'un homme possédé du démon, à son tour vint s'asseoir dans le cercle des moines, pour contredire le jeune saint. Mais aussitôt, Schenoûdi prit une pioche et frappa Satan ; et l'esprit impur s'écria : « Je sors de cet homme, car la faveur de Dieu est avec toi, ô jeune garçon ! »

Un aussi brillant début fait présager des miracles qui vont suivre. Qui peut élever la voix contre un pareil saint, sinon Satan, ayant pris la forme humaine, afin de mieux tromper les hommes, et Satan mérite d'être non pas seulement battu, mais bel et bien mis à mort, car Schenoûdi le croit mortel. C'est à ce bon combat que l'archemandrite se consacre, jusqu'à la dernière heure de sa vie. Satan, pour l'attaquer, s'incarne sous toutes les formes. C'est tantôt un maçon irrespectueux, qui jette une couffe de paille à la tête du saint ; tantôt un méchant collecteur d'impôts en tournée ; tantôt un orgueilleux prélat, qui prétend lui rappeler qu'il exerce un pouvoir spirituel supérieur au sien. Tout cela nous montre l'homme sous son vrai jour, il suffit de citer le texte ; tous les traits de puérilité, de rapacité, d'hypocrisie, de violence, mériteraient d'être tout au long rapportés.

La puérilité ? Un jour il est assis avec Jésus, au seuil de sa caverne de la montagne, et tout à coup s'écrie : « O maître, plein de pitié ! Je voudrais voir une barque voguer dans ce désert ! Et le Seigneur lui dit : — Demain, ton souhait sera réalisé. — Le lendemain, toute la vallée fut couverte d'eau, et sur cette mer, une barque vogua. Le Seigneur, comme pilote, était assis sur la barque ; les anges avaient pris la forme de matelots. » — Et, ici, on peut voir un ressouvenir de Ra, naviguant entouré de ses rameurs. — « Le Seigneur dirigea la barque et la gouverna, jusqu'à ce qu'elle fût arrivée en face de Schenoûdi ; et le Sauveur dit à son saint : — Prends la corde, ô Schenoûdi et attache la barque. Aussitôt, Schenoûdi prit la corde et ne trouvant point d'endroit pour l'attacher, il se retourna et vit un angle de rocher. Il étendit son index, et sur le champ, la pierre fut percée comme de la cire. Alors, il attacha la corde, et la pierre est restée perforée jusqu'à nos jours. »

La violence ? Écoutez ce passage relatif à l'ouvrier qui lui jette une couffe de paille à la tête : « Le saint alors se leva, le saisit, le terrassa ; puis, le prenant par la tête, la lui frappa contre une

pierre, jusqu'à ce que le sang coulât. Mais le Seigneur intervint, et lui dit : — Son temps n'est pas encore venu. »

Mais ce n'est pas tout, il descend aux enfers, conduit par le Christ, qui lui fait admirer les supplices des divers cercles, en lesquels il est partagé, comme autrefois l'enfer de l'Égypte. Dante n'a rien imaginé de plus féroce ; mais ce qui rend la Vie du saint intéressante, c'est qu'à ce passage, sa pensée se dégage entièrement à nu. Jésus n'y est point le Dieu de charité, descendu dans l'abîme pour adoucir les peines éternelles. Il se réjouit au contraire du spectacle, et pour un peu encouragerait les démons à raffiner encore les tourments. La raison de cette implacabilité inexorable? Il fallait être Copte pour la trouver : la vanité. Le discours mis dans la bouche de Jésus en est un pur modèle : « Tu vois cela, ô Schenoûdi, souvent ils se sont moqués de mon image ! — C'est-à-dire des hommes ; — et c'est pour cela qu'ils méritent le feu de l'enfer. Et je te le dis : — Si un homme a terminé un travail de ses mains, et qu'un autre le trouve mauvais et le méprise en disant : — C'est inutile. — Certes, l'ouvrier sera mécontent de cet homme, qui trouvera un défaut à ce qu'il a fait. Ainsi, ceux-ci ont méprisé le travail de mes mains, lorsqu'ils étaient vivants, et se moquaient des hommes que ma main a créés, et que leurs langues appelaient chiens, cochons. Aussi leurs tourments seront infinis. »

Vindicatif? « Un évêque passe, allant à Alexandrie ; il fait demander Schenoûdi. La requête était-elle présentée de façon impérative? En tout cas, l'archimandrite, froissé d'être appelé, alors qu'il s'attendait à voir son supérieur venir à lui, ne se rend pas à l'invitation. L'évêque était peu patient sans doute, car il envoie à son subordonné une sommation en bonne forme. « S'il ne sort pas, pour venir à moi, il sera désobéissant et interdit, jusqu'à mon retour. » « Et alors, le Seigneur dit à Schenoûdi. — Lève-toi, va rejoindre l'évêque, afin qu'il te permette d'entrer à l'autel, mais il mourra dans les trois jours ! »

Rapace? Un jour un riche habitant d'Akhmim vient trouver le saint et se jette à ses pieds, s'écriant. — Viens à mon aide, ma maison a été pillée, il ne me reste absolument rien. — Schenoûdi, qui connaît l'un des voleurs, l'attire au couvent, sous prétexte de lui donner sa bénédiction et lui dit à l'improviste. — O mon

fils, rends ses biens à cet homme et ne crains rien. — Le voleur répond : — Tu sais que ce n'est pas moi seul qui ai volé. — Que cet homme me jure de ne raconter le fait à personne, et il retrouvera ses biens, dans leur intégrité. L'affaire ainsi entendue, les biens restitués, Schenoûdi intercède pour le voleur et dit au marchand : — Donne quelque chose à cet homme. — Mais, ce n'est là qu'un acheminement vers un désir plus personnel. Le saint a une petite tentation, il dit au marchand : — Te voilà sur le point d'aller à Alexandrie, achète le plateau que tu trouveras avec mon nom écrit dessus, apporte-le-moi; et, avec la volonté de Dieu, je te rendrai ce que tu auras payé. — Le marchand part pour Alexandrie, et, à peine descendu de sa barque, voit l'homme qui avait le plateau, « après l'avoir volé ». Et le nom de Schenoûdi était écrit au milieu. « Et le marchand réfléchit dans son cœur, et dit : — Si j'achète le plateau, j'aurai honte de prendre quelque chose à Amba Schenoûdi, car il m'a indiqué l'endroit où se trouvaient mes étoffes. » Puis il passe sans acheter le plateau. Au moment de remonter dans sa barque, l'homme vient encore avec son plateau, sans qu'il se décide; mais, un matelot de l'équipage l'achète pour quatre *dinars*, le porte à Schenoûdi et cherche d'abord à le lui revendre huit; puis, confondu par l'archimandrite, qui, au hasard, lui répond : « Tu ne l'as payé que quatre », finit par en faire offrande à l'église, ce qui remplit Schenoûdi de joie, à ce point qu'il reconduit le matelot et lui dit : — Je suis certain que Dieu te donnera ton salaire bientôt. — Un mois après, le marchand revient sans vergogne, trouver le saint : « Il était tout triste, et s'écriait : — Voici que j'ai perdu ma bourse. » Et c'était le marin qui avait acheté le plateau pour Schenoûdi, qui l'avait trouvée à terre, renfermant soixante *dinars*. L'homme riche priait Schenoûdi, disant : « Fais-moi miséricorde! » Mais Schenoûdi lui répond : « Les biens de ce monde ressemblent à une prostituée, aujourd'hui dans ta maison, demain dans celle d'un autre homme; et le bien que tu as perdu, Dieu l'a donné à quelqu'un qui le méritait; tu ne le retrouveras jamais. »

Cependant, de même qu'autrefois auprès du tombeau d'Osiris on s'était rendu en pèlerinage, de très bonne heure songea-t-on à se rendre aux Lieux-Saints. Ce jour-là, Schenoûdi imagina que son

monastère était moins loin, et que l'offrande y trouverait aisément sa place. Aussi, cria-t-il bien haut que le mont Garizim n'était autre que la montagne d'Athribis, et Jérusalem la laure qu'il avait bâtie; et pour justifier cette assimilation un peu risquée, s'appuya-t-il sur cette parole de Jésus à la Samaritaine : — Un jour viendra où l'on n'adorera mon nom ni sur cette montagne ni à Jérusalem — et sur cet entretien qu'il prétendit avoir eu avec le Sauveur : « J'ai décidé, ô mon Maître, que mes enfants visiteraient Jérusalem, pour se prosterner devant ta croix sainte; à cet endroit où sont restées les traces de tes pieds. Et le Seigneur répondit : — Tu glorifieras dans ton monastère la Jérusalem que tu as consacrée en mon nom, et ceux qui t'entendront et t'obéiront seront les égaux des anges. Il est écrit que lorsque l'homme sortit de Jéricho, pour aller à Jérusalem, il tomba entre les mains des voleurs. Et sache que ma croix est partout, pour quiconque désire faire pénitence ; celui qui soupire après moi sera gardé. »

Présomptueux enfin ? Deux traits à eux seuls, le caractérisent. « Tout ce que Moïse a fait autrefois, sur le Sinaï, s'écrie-t-il — je l'ai fait sur la montagne d'Athribis. » Plus tard lorsqu'il a construit son couvent, il se fait faire une croix de bois et reste attaché sur elle, et pour affirmer à ses moines sa sainteté il leur dit : « Moi, je n'ai jamais prononcé de moi-même une seule parole : tout ce qui est sorti de ma bouche a été dit par l'Esprit-Saint! »

Tout cela ne constitue toutefois que l'un des côtés du caractère de Schenoûdi ; voici d'autres exemples, pris au hasard, où sa haine de la femme, — trait exceptionnel chez un Copte, — et son hypocrisie, — trait commun, — s'accusent : Un jour, une femme, dont le mari avait eu maille à partir avec la justice, vient trouver le prêtre de l'un des villages situé aux alentours du monastère de Schenoûdi, pour implorer son intervention. Celui-ci y consent volontiers, mettant à ses démarches une condition fort peu morale, à laquelle la femme souscrit avec tout aussi peu de scrupules. Schenoûdi l'apprend, se met en colère, invite les deux coupables à la pénitence, mais ceux-ci, n'en tenant aucun compte, le saint les assomme tous deux à grands coups. Cité pour ce double meurtre au tribunal d'Antinoë, il prend des précautions cauteleuses, se fait

suivre de ses moines et des notables, et déclare que c'est « l'ange du Seigneur » lui-même qui a porté les coups, en se servant de son bras. Cet ange du Seigneur est la grande ressource de tout bon Copte dans l'embarras, il l'invoque à toute heure et à tout propos, comme autrefois l'Égyptien avait invoqué les bons génies. La patience heureusement est la vertu des anges, celui de Schenoûdi arrive à point, au secours de son maître, il l'enlève sur un dragon et le soustrait à la sentence de mort prononcée contre lui. Mais, ce qu'il serait trop long de rapporter, c'est l'attitude piteuse du prophète devant les suppôts de Satan assemblés au tribunal; il est comme frappé d'ataxie miraculeuse, il ne fait plus de prodiges, la terre ne s'entrouvre plus pour engloutir ses ennemis. Il se défend gauchement, mentant impunément, se contredisant à chaque phrase, avec une humilité dont le reste de sa conduite est l'opposition flagrante, puis s'évade, à la faveur d'une sédition fomentée par ses partisans.

Quelles étaient les mœurs de ces moines? Ni pires ni meilleures que celles de l'Égyptien des temps antiques; mais, à coup sûr, peu dignes de leur renommée de chasteté, et fort peu faites pour notre édification. Schenoûdi seul semble avoir eu une austérité exemplaire; il pousse la haine de la chair jusqu'à lapider la femme adultère et vouloir la mort du pêcheur.

Certes, les Pères de l'Église, saint Gérôme en particulier, ont eu soin de nous passer sous silence tout ce qui leur a semblé de nature à compromettre la sainteté des congrégations pakhômiennes et schenoûdiennes; mais, l'œuvre copte n'a point cette retenue, et c'est elle qu'il nous faut encore consulter.

Or, maints passages des remontrances faites par Pakhôme et Schenoûdi aux frères de leurs couvents nous prouvent que les bonnes mœurs avaient fort à souffrir du voisinage des communautés de femmes. Sans doute, les deux fondateurs de l'ordre avaient cru prendre les précautions les plus minutieuses pour éviter le scandale ; les règles des monastères étaient rigides, les clôtures solides et bien gardées ; religieux et religieuses n'en sautaient pas moins par dessus les unes et les autres chaque jour, ou pour mieux dire, chaque nuit. Pour le Copte, la grande lutte à soutenir est contre la tentation charnelle. Quelle obsession poursuit saint Antoine au fond

de sa caverne du désert? La femme. Quelle cause pousse saint Jean Lycopolis et saint Macaire à se réfugier au désert? Le besoin de fuir la femme. Quelles apparitions se montrent à Pakhôme aux heures de détresse? Des femmes nues qui venaient à lui, l'agaçaient et s'asseyaient à ses côtés. Quels pièges imaginait Satan pour faire déchoir les frères les plus fameux, tel qu'Amba Ephrem? Il envoyait sa fille auprès d'eux, car les bons moines n'avaient rien trouvé de mieux, pour personnifier la tentation, que de gratifier le diable d'une fille, fort aimable et fort jolie. Encore une fois, Schenoûdi seul fait exception. Il a une haine mortelle de la femme et le prouve bien, du reste, par son implacabilité envers celle qui a commis l'adultère avec le prêtre. Mais si ces seuls faits nous sont rapportés dans les récits de Visa, d'autres nous sont connus par les parchemins du Musée de Naples, qui tendent à prouver que cette sévérité de Schenoûdi avait été un nécessaire exemple, étant données les mœurs des frères de sa congrégation. Sous ses ordres, deux mille moines et dix-huit cents religieuses étaient réunis, auxquels il reproche souvent leur conduite en termes d'une extrême véhémence. Au couvent des femmes l'avortement et l'infanticide étaient, à l'en croire, considérés comme la chose la plus ordinaire du monde. Les religieuses, devenues mères, craignant d'être chassées du monastère, et par conséquent privées de cet habit religieux qui, à l'heure de la mort, devait leur assurer la félicité éternelle, étouffaient l'enfant, l'étranglaient, l'enterraient vivant, l'abandonnaient dans les anfractuosités de la montagne ou le donnaient en pâture aux chacals et aux éperviers. Ce sont là les propres paroles de Schenoûdi, et rien ne nous autorise à les révoquer en doute. Au couvent de Pakhôme les désordres féminins paraissent avoir été moins grands. Par contre, le doux cénobite tonne, lui aussi, contre ses moines, auxquels il reproche des mœurs infâmes; et Tébennesi est, à l'entendre, une autre Sodôme, qu'il menace du feu du ciel. Et pourtant, la sévérité déployée par lui contre les coupables n'est pas grande, tant il craindrait « de dépeupler le monastère » : l'un est chassé du couvent, l'autre fouetté et soumis à une pénitence; et cette bénévole répression suffirait, à elle seule, à nous montrer que le fait était chose courante et formait une partie intégrante des mœurs.

Si étranger au sujet de ce livre que tout cela paraisse, il était

néanmoins nécessaire de l'exposer, tant nous étions habitués à considérer l'anachorète comme un être sans passions, détaché des choses de la terre, n'ayant pour ainsi dire conservé de l'être humain que l'apparence. Or, au contraire, ces êtres humains étaient fort charnels. Ils s'en défendaient comme ils pouvaient, par le jeune, car l'Oriental est ainsi fait, qu'il ne comprend pas qu'on puisse résister à ses penchants, sans être soumis à la plus sévère des pénitences. Il mangera gloutonnement, jusqu'à la congestion, et boira jusqu'à l'ivresse, ou bien fera abstinence complète. Pour lui, il n'est pas de milieu. Mais, si affaibli par le jeune qu'il soit, le moine copte conservait toujours, par attavisme, les instincts de luxure de sa race; sa bestialité, la grossièreté de son origine reprenaient leurs droits par échappées. Ses visions étaient toujours des visions de femmes; elles eussent du avoir leur contre coup en littérature et en art; il n'en fut rien cependant. Une complexité de nature s'y opposait d'une manière formelle, voici comment.

Dans la littérature copte, l'obsession de la femme est visible, mais, sous des dehors religieux, hypocritement déguisée. Les moines aimaient à se délecter à la lecture des contes croustillants, dont la fille de Satan ou quelque diablesse de moindre importance était l'héroïne; mais, en même temps, il fallait que la lecture tournât à leur édification. Deux procédés étaient employés par eux pour rendre ainsi l'histoire édifiante. Quand l'héroïne est une diablesse, la vertu du moine triomphe. Quand la courtisane entre en scène, la sainteté du moine se manifeste, sa grâce la touche, elle se convertit. Dans l'un ou l'autre cas pourtant, l'amour n'a rien à voir avec la tentation du moine ou la piété de la courtisane. Dans le premier, c'est une machination diabolique; dans le second, il n'entre pour rien du tout; et si, chez les Coptes, le type de la femme de Putiphar ou de celle d'Anepou, du Conte des deux frères, est devenu aussi classique que dans l'Égypte antique, il n'en est pas moins vrai que toutes les sensations cérébrales qui font la volupté lui manquaient. Il connaissait la possession brutale, l'assouvissement des sens, et si l'on veut aller jusqu'au fond de tous les contes, en apparence érotiques qu'il a composés, on acquiert la preuve que pour lui l'amour n'exista jamais. Le désir s'allumait instantanément et disparaissait sitôt satisfait, ou s'éteignait d'ina-

nité sur l'heure même. C'est tantôt une courtisane célèbre, qui entend parler de la vertu d'un moine fameux, et jure de le faire déchoir. Elle part, emportant ses robes transparentes, ses bijoux; et, déguisée en pauvresse, vient à la caverne de l'anachorète. Celui-ci, mû de commisération, accueille la tentatrice; mais bientôt, sous un prétexte quelconque, la fille l'éloigne, et lorsqu'il revient, il la voit parée de tous ses atours. Le brave homme n'en croit pas ses yeux, mais déjà, la belle lui fait « mille caresses » et dépouille ses robes de gaze. La tentation était bien forte, paraît-il, car le solitaire hésite; mais l'Ange du Seigneur le protège; il demande à réfléchir, sort, allume du feu et y plonge son pied. La courtisane, lasse d'attendre, sort à son tour pour voir ce qu'il fait; tant de vertu l'émerveille : elle se convertit, et jamais plus, ne se souvient de sa vie coupable d'autrefois.

Veut-on encore une preuve de cette absence de sentimentalité dans la vie de l'anachorète? L'histoire est d'autant plus curieuse qu'elle est conservée dans les Actes des Martyrs de l'Égypte du musée Borgia de la Propagande, qu'elle est comme la transcription du Conte des deux frères et que l'esprit égyptien y revit tout entier.

Un moine, nommé Yacoub, avait pour neveu un jeune homme nommé Élie, — connu dans la suite sous le nom d'Élie l'Eunuque —, dont la beauté n'avait d'égale que la pureté et la sagesse; pureté et sagesse d'autant plus méritoires, que le brave garçon, placé comme jardinier dans le palais de Culcien, gouverneur d'Alexandrie et grand persécuteur des chrétiens, au temps de Dioclétien, se trouvait journellement en but « aux agaceries » des esclaves du maître, séduites par le charme émané de sa personne et la modestie de son maintien. Mais Élie, jaloux d'égaler les anges, se tenait les yeux baissés et n'en regardait aucune. — C'est là le trait distinctif du Copte, il ne peut voir une femme sans la désirer; pour ne pas être tenté il faut qu'il ne la voie pas; aussi, les grands moines ont-ils soin de répéter sans cesse cette parole de saint Mathieu : « Celui qui regarde la femme, pour la désirer, vient de commettre avec elle l'adultère en son cœur, » — et Satan en fut pour ses frais. Ne voulant pas s'avouer vaincu, le Malin tendit à l'éphèbe une nouvelle embûche et, au premier rang des soupirantes, poussa la propre fille de

Culcien. « Chaque matin, quand Élie entrait dans la maison, elle lui faisait les plus indélicates propositions, le plaisantait, lui disant de vilaines paroles, pour le faire tomber avec elle. » Si bien que le pauvre Élie, n'en pouvant mais, prit le parti de jeter les fruits et les légumes au seuil de la maison et de s'enfuir comme si Iblis, — le diable — lui-même lui était en personne apparu. Cependant, la passion s'exaspérait dans le cœur de la jeune fille, le feu du péché la brûlait ; elle n'épargnait rien pour satisfaire son désir. Élie, par précaution, se mortifia d'abord, ne mangeant plus que du pain sec, puis finit par se dire : « Comment me sauver de cette fille ? » Alors, comme autrefois Batou, le petit frère d'Anepou, poursuivi par la femme de celui-ci, une idée lumineuse lui vient : s'émasculer. Le moyen était radical, mais l'acte accompli, le jeune émule des anges se laisse aller à une plaisanterie saugrenue. « Il mit sa virilité dans une serviette et l'envoya à la fille de Culcien, avec ce mot : « Tiens, voilà tout ce que tu désirais de moi, prends-le et maintenant laisse-moi la paix ! » Loin d'être apaisée par cette offrande, la belle « rugit comme un lion féroce » et comme la femme de Putiphar et celle d'Anepou, s'écrie : « Est-ce ainsi que tu m'as vaincue? Tu verras ce que je te ferai ! » L'effet de la menace ne se fait pas longtemps attendre. Elle court à son père et lui dit : « Ce jardinier que tu trouves fidèle est venu vers moi et m'a demandé une chose malhonnête, pis encore, il est chrétien. » Culcien se met en colère à son tour, il accable le malheureux jardinier d'amères reproches : « Comment, lui dit-il, je te croyais fidèle et tu as trahi ma confiance, en demandant une mauvaise chose à ma fille? » Élie répond modestement : « J'ai gardé ma pureté depuis ma naissance. » Et, troussant sa robe, il établit son dire par une péremptoire démonstration. Culcien en conclut paternellement que l'inexpérience de sa fille l'a induite en erreur, en lui suggérant des appréhensions chimériques. Mais comme Élie affirme néanmoins sa foi, il est envoyé au martyre.

Ainsi, il demeure avéré que l'amour n'est qu'un piège de Satan pour le Copte, une ruse du Malin, aussitôt démasquée et aussitôt déjouée par la protection divine. Par lui-même, il n'existe pas. Œuvre du génie du mal, il n'était qu'une laideur, et partant la beauté féminine se trouvait du même coup placée au rang des

artifices diaboliques. La littérature pouvait dire que la fille d'Iblis était belle; l'art ne pouvait la représenter.

V. — LA PÉRIODE DES CONCILES.

Cet âge d'or du christianisme égyptien ne devait pas durer longtemps, et de l'excès de la ferveur allait forcément sortir d'interminables controverses. Alexandrie, devenue capitale du monde pensant, voyait chaque jour grossir le nombre des disciples accourus à l'enseignement de ses théologiens, de ses philosophes et de ses rhéteurs. Tant qu'avait duré la persécution, que l'action avait primé l'idée, le penchant inné du Grec pour la discussion s'était trouvé contrarié. Du jour où Constantin eut proclamé le christianisme religion d'État, il reprit librement essort et, pour avoir été contenu, se manifesta plus ostensiblement.

Aussi, un demi siècle ne s'était pas écoulé depuis la fin de la persécution dioclétienne, que l'Égypte était amenée, par la force des choses, à se jeter dans la mêlée des divers systèmes mis en présence par les docteurs et à prendre parti dans les conciles où s'élaboraient et s'épuraient les dogmes de la foi nouvelle. Officiellement ralliés à l'arianisme, les successeurs de Constantin avaient en vain exilé au fond des Gaules son patriarche, le grand Athanase, intronisé de vive force des évêques ariens dans la chaire d'Alexandrie, fomenté des troubles contre les orthodoxes; elle restait indissolublement liée à la foi de Nicée et de son pasteur. Cette répulsion pour le schisme arien n'était point conforme à ses affinités pourtant, mais représentait l'influence des cénobites et des anachorètes. De loin en loin, on voyait arriver à Alexandrie de ces pieux solitaires, dont quelques-uns étaient restés cinquante ans et plus dans une caverne du désert, sans voir un être humain, mais qui passaient, par contre, pour s'être journellement entretenues avec le Seigneur et ses anges et être envoyés par eux pour défendre la foi des patriarches, menacée par les hérésies des empereurs byzantins. L'aspect de ces anachorètes aux traits émaciés, le regard perdu dans l'extase; les récits merveilleux des prodiges qu'ils avaient accomplis, faisaient plus pour cette foi que leur éloquence et la défendaient mieux que les plus subtiles distinctions.

Quelques-uns pourtant joignaient l'une à l'autre. Schenoûdi avait la parole facile et vibrante et ses sermons sont restés comme les modèles des moyens oratoires des Coptes d'alors. Au concile d'Éphèse, où il se rendit, accompagné du patriarche Cyrille, son action fut considérable. Et, s'il ne frappa point Nestorius, ainsi que le prétend son panégyriste, pour cette bonne raison que Nestorius ne se présenta point au concile d'Éphèse, la condamnation du nestorianisme fut hautement approuvée par lui. A sa dernière heure, quand l'agonie s'emparait déjà de lui, son dernier mot fut un sursaut suprême de malédiction contre le fameux schismatique. « Que ne l'ai-je rencontré, ce Nestorius, ô mon Sauveur, s'écrie-t-il, je l'aurais assommé avec mon bâton, je lui aurais arraché jusqu'à la racine sa langue impure, qui blasphémait ton saint nom ! »

La mort lui fut douce cependant, car il s'endormit juste à temps pour ne point voir l'abomination de la désolation pénétrer avec la doctrine d'Eutychès en Égypte. Les progrès qu'elle y fit furent rapides, d'autant plus qu'elle incarnait l'une des croyances les plus intimes de la vieille Égypte, celle en la nature uniquement divine du Dieu. Peu de temps après la mort du saint, l'Église d'Alexandrie était ralliée à la doctrine monophysite ; saint Cyrille prenait part au *concile du Chêne* à la déposition de saint Jean-Chrysostôme. Au cours du concile de Chalcédoine, les divergences d'aspirations éclataient irréconciliables, et les successeurs de saint Marc se séparaient du reste de la chrétienté.

A peine réunie, la conférence doctrinale qui précéda, à Constantinople, la réunion du concile de Chalcédoine — 1er juillet 451 — afin d'entendre lecture de la lettre du pape Léon, relative à la double nature unie en la personne de Jésus-Christ, devient le théâtre d'un tumulte indescriptible. Dioscore, alors patriarche d'Alexandrie, déclare, à l'avance, ne point adhérer au texte qui est soumis aux délibérations. Il injurie l'impératrice Pulchérie, épouse de l'empereur Marcien, jette à terre le *Tome Léon*, et refuse d'y souscrire. Son exemple ébranle le Synode assemblé ; et pour obtenir qu'il contresigne la célèbre définition doctrinale, il faut que Marcien éloigne Dioscore, et soustraie les évêques d'Antioche, de Jérusalem, d'Éphèse et de Constantinople à son intimidation.

Mais l'Égypte tout entière se range du côté du patriarche. Dios-

core, déposé comme schismatique et relégué en exil à Grange, par Marcien, un diacre, nommé Proterius, est élevé, à sa place, au patriarchat. A cette nomination, la section monophysite répond en se choisissant pour patriarche un certain Timothée Elure. Une sédition terrible s'en suit. Au cours des fêtes de Pâques, Proterius est massacré dans l'église, son corps traîné par les schismatiques à travers les rues d'Alexandrie, mis en pièces, livré aux bêtes, et même, si l'on en croit les historiens, en partie dévoré par quelques fanatiques, devenus cannibales dans la fureur de leur soulèvement. Timothée Elure exilé, un nouveau patriarche est nommé en remplacement de Proterius, Timothée Solofaciole. Son passage dans la chaire d'Alexandrie demeure assez obscur. Trois ans plus tard, l'empereur Léon mourait — 475 — désignant pour son successeur son petit-fils, Léon le Jeune, né de Léon l'Isaurien et d'Ariadne. La même année, le jeune souverain disparaissait à son tour, et Zénon restait seul maître de l'empire d'Orient. Deux ans plus tard encore, ce dernier, devenu odieux à l'impératrice Vérine, veuve de Léon, était obligé de s'enfuir, et Vérine lui donnait pour successeur Basilisque. L'on était alors en 476, Alexandrie jouissait d'un calme relatif, mais la faction eutychienne n'avait point désarmé pour cela. A l'avènement de Basilisque, une députation de schismatiques se rend auprès de l'empereur et obtient le rappel de Timothée Elure, qui rentre triomphant à Constantinople, après avoir amené Basilisque à lancer une encyclique pour terminer la querelle, encyclique contresignée par soixante évêques orientaux.

Accace, patriarche de Constantinople, suivait ces événements d'un œil jaloux. Lui qui se croyait à peine au-dessous du pape, se sentit froissé de voir le patriarche d'Alexandrie s'assurer une autorité suprême, alors que le concile de Chalcédoine avait élevé le siège de Byzance au-dessus de tous les autres, Rome exceptée. Il se fait le champion de l'orthodoxie, fomente une sédition contre Basilisque, le traite d'hérétique et ameute contre lui le clergé. Basilisque, effrayé, quitte Byzance et retire en partie son encyclique, donnant satisfaction à Accace. Mais, deux ans après, Zénon reconquiert son trône, et le contre coup de ce changement se fait sentir à Alexandrie, où le parti orthodoxe reprend le dessus. Un instant, l'empereur songe à exiler de nouveau Timothée Elure, puis, escompte

sa mort prochaine, étant donné son grand âge, et espère qu'ainsi le schisme s'éteindra de lui-même. Mais ce schisme incarnait trop la pensée égyptienne pour s'éteindre ainsi. Le successeur d'Elure fut Pierre Monge. Zenon voulut d'abord le faire déposer, et même au besoin mettre à mort. Si l'on en croit Nicéphore, il fit prononcer la peine capitale contre les évêques investis par le nouveau patriarche alexandrin.

Le pape Simplicius, de son côté, surveillait non moins attentivement ces complications. La conduite d'Accace lui fit croire qu'il trouverait en lui l'homme le plus apte à servir sa politique. Il l'investit auprès de l'empereur, en qualité de légat, avec les pouvoirs les plus étendus. Mais Accace, décidé à ne servir que sa propre cause, refusa de s'entremettre pour faire exiler Pierre Monge et attendit les événements.

Sur ces entrefaites, Timothée Solofaciole, pour témoigner sa reconnaissance à l'empereur, lui envoie une députation, à la tête de laquelle se trouvait Jean Talaïa, qui avait embrassé la règle de Pakhôme. Celui-ci obtient de Zénon que l'élection du nouveau patriarche serait laissée aux Alexandrins. Son ambition avait été de se faire nommer ; mais, gêné dans ses calculs, on l'avait obligé à signer, son désistement à l'avance. Doué de toute la duplicité orientale, Jean Talaïa l'avait signé, avec l'arrière-pensée qu'une fois proclamé il faudrait bien qu'on le reconnaisse. L'habileté d'Accace le fit échouer. L'empereur, apprenant son élection, à la place de Solofaciole, refusa de le reconnaître et donna ordre de le chasser d'Alexandrie. L'année suivante, — 482 — Zénon publiait enfin sa célèbre encyclique, connue sous le nom d'Hénotique, adressée à l'Égypte, à la Libye et à la Pentapole, pour y rétablir l'union. Aux termes de ce décret, le trône patriarcal d'Alexandrie faisait retour à l'Église romaine, qui, en échange, reconnaissait le patriarche comme légitime successeur de saint Marc.

Telles furent les causes qui dictèrent ce dernier document ; elles n'avaient rien à voir avec les préoccupations dogmatiques et n'étaient que le fruit d'intrigues, dont l'effet le plus direct fut l'élévation de Pierre Monge au patriarcat, sans trop condamner ouvertement le concile de Chalcédoine, tout en proscrivant l'hérésie d'Eutychius. Diverses conditions corollaires, celle de recevoir

dans la communion ainsi établie les disciples de Solofaciole et de Talaïa, lui étaient adjointes. Pierre Monge les observa tout d'abord. Mais devant l'opposition des moines, dont une sédition éclata dans le Cæsarion, il anathématisa le concile de Chalcédoine, remit en honneur Dioscore et Elure, le meurtrier de Proterius, exhuma la dépouille mortelle de Solofaciole et la fit jeter aux égouts. Devant les reproches d'Accace et de l'empereur, il répondit avec hypocrisie qu'il avait fait « une translation des restes du bienheureux Solofaciole ». La cission était faite pour toujours.

A dater de cet instant, les Pères de l'Église, qui avaient considéré Alexandrie comme l'école de la plus transcendantale sagesse, et les ascètes, comme les modèles de la plus parfaite vertu, n'eurent plus, pour la première, que pitié ; pour les seconds, que dédains et anathèmes. Les uns pleurèrent sur l'Égypte, tombée au pouvoir de l'esprit du mal, et arrivée à cet état de complète décadence ; les autres tonnèrent contre les moines, qu'ils représentèrent comme autant de démons incarnés. Pourtant, l'Égypte n'avait point changé ; elle demeurait ce qu'elle avait toujours été, un peuple immuable, qui, avant ou après le concile de Chalcédoine, restait indissolublement attaché aux doctrines qui jadis avaient été siennes, à cette différence près que, cantonnée dans son schisme, elle pouvait suivre librement ses instincts, ne se laissant guider en tout que par ses préférences, au lieu de se modeler, ainsi qu'elle venait de le faire, un siècle durant, sur Byzance, adoptant, de confiance, des formules religieuses auxquelles elle ne comprenait rien et qu'elle psalmodiait inconsciemment. Loin d'être le signal de cette décadence lamentable, signalée par les Pères, son schisme était celui d'une nouvelle renaissance. Affranchie de la tutelle byzantine, elle se ressaisissait ; sa manière d'entendre le christianisme s'élaborait et s'affirmait. Une littérature étrange refleurissait tout à coup, pour s'en faire la fidèle interprète, la traduisant sous mille formes et produisant ces œuvres fantastiques, ces Vies des Saints, ces Actes des Martyrs, ces Évangiles apocryphes, qui sont comme autant de contes et de romans, ainsi qu'on les a justement nommés ; œuvres incohérentes, absurdes si l'on veut, mais où l'on retrouve comme un écho lointain et assourdi de ces récits merveilleux qui avaient « enchanté le cœur » des générations antiques.

L'art, lui aussi, remonte à sa source, le mysticisme; il s'attache à des formules symboliques, en lesquelles il s'efforce de le condenser. Qu'à l'origine il se soit borné à copier, tant bien que mal, les thèmes byzantins, la chose est à peu près certaine. Les premiers linéaments du christianisme venaient de Byzance, par l'intermédiaire des Grecs; il était donc tout naturel que les premiers linéaments de l'art, qui leur servaient de transcription, en vinssent également et fussent également importés par ces mêmes Grecs. A ce point de vue, mais à ce point de vue seulement, on a eu raison de dire que l'art copte avait eu une origine byzantine. Les thèmes grecs se trouvaient en opposition absolue avec les affinités de l'Égypte. Celle-ci les reçut, parce qu'ils étaient l'expression de la foi naissante, l'expression de la foi des martyrs, qui venaient de verser leur sang sous Dioclétien. Mais elle les avait repoussés, bien avant le concile de Chalcédoine, pour se créer un symbolisme à elle; elle y avait même réussi en grande partie, et s'il arrive que quelquefois on rencontre des œuvres marquées au sceau de l'école hellénique, on peut être certain que ces œuvres sont celles d'un praticien grec. Quand, par hasard, le Copte en veut recopier la donnée, il le fait si gauchement, si maladroitement, sa facture est si dissemblable de celle du Byzantin, qu'on sent, au travers, une insurmontable répugnance; et que la gaucherie même en fait un art tout spécial.

Au lendemain du concile de Chalcédoine, l'efflorescence de cet art répond, nuance pour nuance, à celle de la littérature; mais plus qu'à travers elle pourtant, le sentiment ancien transperce. Tout le répertoire du symbolisme antique est mis à contribution, rajeuni, ramené à des formes chrétiennes, ou tout au moins ne heurtant pas trop ouvertement le dogme chrétien. Au fond, la façon d'envisager le monde extérieur, de se figurer le ciel, de se représenter l'au-delà demeurent invariablement celle de l'Égypte pharaonique. Le dogme chrétien est ramené à celui de Ra, d'Osiris, d'une manière tour à tour subtile et naïve, mais toujours parfaitement tangible et qui prouverait, à elle seule, qu'à travers l'exaltation du mysticisme, à laquelle était en proie alors l'Égypte, le vieux fond de son tempérament calme et méditatif subsistait.

VI. — LE GNOSTICISME.

Les premières de ces assimilations du dogme chrétien au dogme antique furent, à n'en pas douter, l'œuvre des Gnostiques (1), Basile et Valentin, à la recherche de la nature de Dieu et de l'origine du mal.

Figurine gnostique. Musée égyptien du Caire.

Bien que les premiers gnostiques fussent étrangers à l'Égypte, leurs systèmes théosophiques et cosmiques étaient faits pour y trouver, du jour au lendemain, racine. Tous, de même qu'autrefois ceux de l'Égypte pharaonique, reconnaissaient trois mondes, le monde supérieur, le monde intermédiaire et le monde terrestre, entre lesquels une parfaite similitude s'établit.

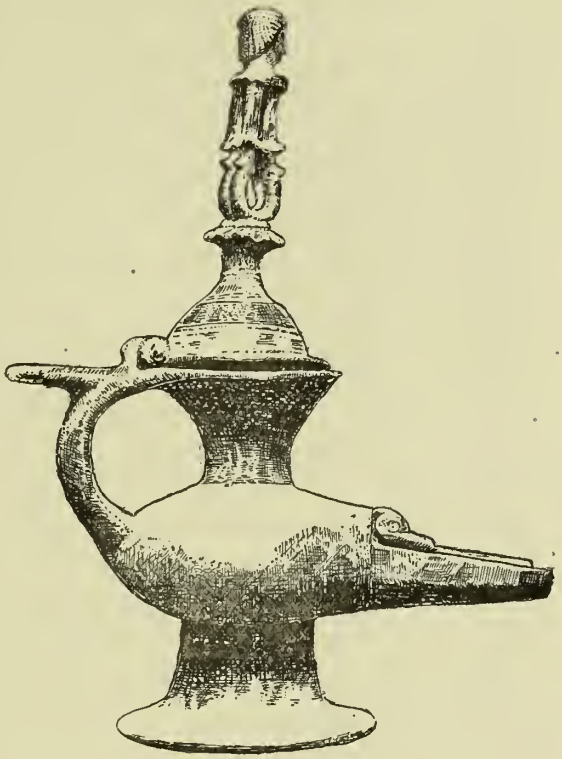
Le premier en date, Simon le Mage, né à Samarie, au bourg de Gittha, acquit une réputation considérable. Les Pères de l'Église affirment qu'il fut baptisé et supplia Saint Pierre de lui faire l'imposition des mains. Mais bientôt la discorde se mit entre lui et les Apôtres. Il les quitta, pour venir habiter quelque temps à Tyr, puis, de là, passa à Rome, où il voulut un jour s'élever dans les airs, en présence de Néron et de sa cour. Déjà il commençait à planer dans l'espace, quand Saint Pierre fit le signe de la croix; aussitôt il tomba à terre et se tua sur le coup.

Quoiqu'il en soit de cette légende, Simon connaissait les philosophes grecs, son système démontrant, à n'en pas douter, qu'il avait lu Platon et Aristote. D'autre part, les points de contact entre sa doctrine et celle de Philon sont nombreux. A elle seule, cette constatation tendrait à prouver que Simon avait étudié à Alexandrie; car, c'est là seulement que Philon avait réuni ses disciples autour de lui.

Dans son traité intitulé Αποφασις μεγαλη, Apophasis Megale, Simon enseigne qu'au sommet de toutes choses était le feu, principe universel, puissance infinie; que ce feu était double, ayant un côté évident et un secret secret. « Le côté secret, est, dit l'auteur, caché dans la partie évidente et la partie évidente se trouve sous le côté

(1) E. Amélineau, *Le Gnosticisme égyptien.*

secret » ; proposition d'apparence confuse, qui revient à dire qu'il y a « du visible dans l'invisible et de l'invisible dans le visible » ; mais qui rappelle singulièrement l'âme de Ra, cachée dans le disque, invisible dans le visible par essence, mais visible dans l'invisible par manifestations. Simon appelle ce feu qui, naturellement, n'est pas un élément matériel, mais un principe d'une subtilité infinie, *Parfaite Intelligence*. Ce principe est éternel, immuable; c'est le dieu qui est, qui a été et qui sera, se tenant (εστῶς) toujours, alors que le dieu égyptien, le principe caché (amen), dont Ra n'est qu'une forme est le *un* qui est *seul;* la veille qui connaît le lendemain. Et il n'est pas jusqu'au mot εστῶς qui ne soit comme une traduction du mot égyptien *dad* stable, affermi.



Lampe de bronze. — Musée égyptien du Caire.

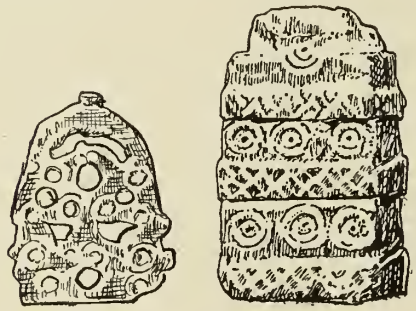
De cette puissance infinie, six émanations — æons — se dégagent, formés par syzygies — émanés deux à deux — l'une active, l'autre passive ; l'une mâle, l'autre femelle. Νοῦς et Επινοια l'Esprit et la Pensée; Φωνή et Ονομα la Voix et le Nom, Λογισμός et Ευθύμησις la Raison et la Réflexion ; en un mot, les agents de production génératrice, de même qu'en Égypte, les atomes de vie, descendus du disque vers la terre, étaient formés de deux æons, ainsi qu'on peut s'en convaincre en étudiant les tableaux où l'union des principes vitaux, assurant le renouvellement des existences, est symbolisée par la présentation des deux vases où ils sont contenus.

Le monde intermédiaire se développe, semblable au monde supérieur, selon les loins de similitude. Une puissance, Σιγή, le Silence, nommée par Simon « le Père » y réside; et ce Père est, lui aussi, celui qui a été, qui est et qui sera. Semblablement Amon, manifestation de Ra « le Un, unique, celui qui existe par essence, qui vit en substance, le seul qui ne soit pas engendré, le Père des pères, la Mère des mères » que nous montrent les tableaux thébains.

Pierre gnostique. Musée égyptien du Caire.

La Pensée émanée du Père est double; et le développement du monde intermédiaire est semblable à celui du monde supérieur, toujours selon les lois de la similitude. Les six æons portent les mêmes noms que ceux du monde supérieur. Seulement, l'Esprit et la Pensée deviennent le Ciel et la Terre; la Voix et le Nom, le Soleil et la Lune ; le Raisonnement et la Réflexion, l'Air et l'Eau. L'organisation de ce monde intermédiaire, Simon la puisait dans les Écritures. S'il comprend six æons et une septième puissance, c'est que Dieu créa le monde en six jours et le septième se reposa. La septième puissance, c'est l'Esprit porté sur les eaux.

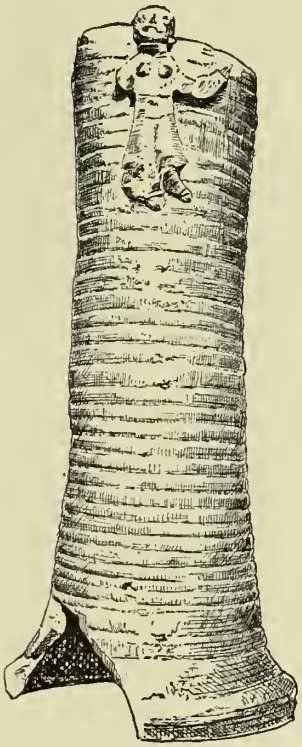
A leur tour, les æons du monde intermédiaire engendrent les Anges et les Puissances par similitude. Et ceux-ci créent le troisième monde, celui que nous habitons. Mais « lorsque les Anges et les Puissances furent nés de la Pensée, ils voulurent la retenir, parce qu'ils connaissaient l'existence du Père et qu'ils ne voulaient pas être nommés le produit d'un autre être ». Ce qui entraîna leur chute et nécessita la Rédemption.



Pierres gnostiques. Musée égyptien du Caire.

Passant à la création de l'homme, le philosophe gnostique s'exprime en ces termes : « Lorsque la création du monde intermédiaire fut faite, semblable et parallèle à celle du monde supérieur, l'Ange créateur pétrit l'homme, en prenant de la poussière de la terre; il le fit double et non simple, suivant l'Image et

la Ressemblance » ; mais, nulle part, il ne fait allusion à la création de la matière ; et, par ce fait, semble indiquer qu'il admettait une matière éternelle, coexistante, qui ne fit que recevoir des formes des mains des Anges créateurs. « Cette forme simple, suivant l'Image et la Ressemblance, c'est l'Esprit porté sur les eaux — c'est-à-dire les quatre fleuves du Paradis terrestre — et qui, s'il n'est pas représenté périt, car il n'est qu'une puissance qui n'est pas représentée par un acte. » Mais, de même, Khnoum, ministre de Ra, avait modelé l'homme sur un tour à potier, avec de la glaise ; et cet homme était double ; Hathor, à la minute même où Khnoum avait pétri le corps, avait pétri le Double, et ce Double, le *Kha,* résidait dans la région mystérieuse du Douaout, le Pa Tia, dont la déesse était la régente, et périssait, s'il ne pouvait s'appuyer à un support. Il était, de même, la puissance qui gouvernait l'être terrestre, auquel seul l'acte était dévolu.



Vase de terre cuite. — Figure gnostique. Musée égyptien du Caire.

Maintes analogies semblables seraient à signaler dans la doctrine de Simon le Magicien ; mais, mieux vaut aborder de suite celles dont fourmille l'œuvre de Basilide, bien que Simon ait formé un élève nommé Ménandre, né au bourg de Capparé, en Samarie ; mais dont le principal mérite fut d'être, à son tour, le maître du fondateur de l'école des basilidiens.

Si Ménandre résida toujours en Syrie, Basilide la quitta de bonne heure, pour se fixer à Alexandrie. Saint Épiphane affirme même qu'il y était né, et qu'après avoir étudié sous Ménandre à Antioche, il y revint, parcourut l'Égypte entière, prêchant un peu partout la doctrine gnostique, mais principalement dans les nomes de Prosopis, d'Athribis et de Saïs.

En tout cas, le célèbre philosophe connaissait l'Ancien et le Nouveau Testament ; il prétendait avoir reçu la doctrine de l'apôtre

Mathieu, qui lui avait, disait-il, laissé plusieurs livres dictés par le Christ. Il se réclamait aussi de l'enseignement de saint Pierre, par l'intermédiaire d'un certain Glacius, dont nous ne savons rien autre chose. Quoi qu'il en soit, il était chrétien, admettait les quatre Évangiles, sur lesquels il avait composé vingt-quatre livres exégétiques; et, si l'on en croit Origène, il aurait écrit même un évangile apocryphe tout entier. Tout cela est-il bien certain ? Nous savons seulement qu'il vivait encore sous les règnes d'Hadrien et d'Antonin le Pieux, vers 140 de notre ère. Mais, d'autre part, il semble prouvé que, dès l'an 80, il avait commencé sa prédication.

De sa vie et de sa mort peu de chose nous est parvenu. Combattu par saint Irénée, dans son livre contre les hérésies — *Adversus Hæreses*, — c'est par cette réprobation que nous le connaissons le mieux, ainsi que par les critiques de saint Épiphane et de Clément d'Alexandrie, qui crurent devoir le condamner ostensiblement. Des fragments anonymes portant le titre de *Philosophumena* nous ont cependant conservé divers lambeaux de sa doctrine. Comme ses devanciers, il adopte la théorie des trois mondes et de leur émanation par similitude; mais avant tout, dans ce système, s'attache à la solution de ce problème troublant : l'origine du mal.

Figures gnostiques (ivoire). Musée égyptien du Caire.

Pour Basilide, le principe premier de toutes choses est le Père incréé, *Pater innatus*, un Dieu-Néant, un dieu qui n'est pas ὁ οὐκώθεοσα. Mais « le dieu était, lorsque rien n'était ; mais, ce rien n'était pas quelque chose qui existe maintenant. Seul le Rien existait ». Définition qui peut aussi bien s'appliquer au dieu primordial d'Égypte, caché dans l'abîme, le Noun.

Ce dieu qui n'est pas, crée un monde qui n'existe pas ; mais qui contient, de même, tous les germes des mondes en substance. A ce germe est inhérent un principe, que Basilide nomme γιότης, la Giotès consubstantielle du Dieu-Néant. Cette Giotès est pourvue

d'activité, elle est triple, l'une ténue, l'autre grossière, la troisième ayant besoin de purification. La Giotès ténue s'enfuit à la première émanation, et s'éleva jusqu'aux confins de l'abîme, vers les régions supérieures. Et elle se reposa près du Dieu-Néant, car, c'est vers lui que les créatures, chacune à sa manière se tournent, par le désir de contempler sa majesté. Ce germe incréé représente la matière incréée, éternelle et consubstantielle au Dieu-Néant. Quant à la Giotès grossière, elle était restée dans le germe-néant, incapable de s'élever aux régions de l'abîme.

Vase de bronze, figure gnostique.
Musée égyptien du Caire.

Pourtant, prise du désir d'imiter la Giotès ténue, elle parvint à se soulever, par l'intervention de Πνεῦμα, l'Esprit-Saint. Mais l'Esprit-Saint n'étant pas consubstantiel au Dieu-Néant, ne pouvait aspirer au Dieu ineffable. La Giotès impure réside encore dans le monde néant. Ainsi se trouvaient répartis les germes primordiaux des trois mondes. Le monde supérieur, résidence du Dieu-Néant; le monde intermédiaire, résidence de l'Esprit-Limite Μεθόριον Πνεῦμα et le monde inférieur.

Vase de bronze, figure gnostique.
Musée égyptien du Caire.

A son tour, la Giotès du monde intermédiaire produit une création nouvelle. « Alors, dit Basilide, entre les germes du monde, entre ce monde du milieu, qui commençait à être créé, et entre le trésor de toutes les semences, il y eut commerce et le grand Arkhôn Αρχων naquit. Ainsi produit, il monta jusqu'aux régions sublimes. Là, il s'arrêta, car il ne lui était pas permis d'aller au-delà, et de plus, il était persuadé qu'il n'y avait rien au-delà. » Il s'établit donc à cette

région supérieure, que Basilide nomme l'Ogdoade; plus puissant que tout ce qui était au-dessous de lui, excepté la Giotès; mais comme il ignorait cette Giotès, il se crut seul, le Seigneur unique, le Maître de toutes choses, et ne voulant pas rester seul, il entreprit de tout créer; ignorance, source d'orgueil, d'où devait découler l'origine du mal et de la déchéance, qui devaient plus tard être rachetés par la Rédemption.

Le grand Arkhôn se procréa d'abord un fils, plus puissant que lui, qu'il fit asseoir à sa droite; et, avec l'aide duquel, il pétrit et ordonna toutes les choses éthérées, qui se trouvent dans l'espace, « jusqu'à la lune; car, c'est là que l'air proprement dit commence, et que finit l'éther », le peuplant de Principautés, Αρχαι; de Puissances, Δυναμεις et de Dominations, Εζουσιαι. Puis, il le partagea en trois cent soixante-cinq cieux, sur lesquels régna le Grand Abraxas (1).

Ces Principautés, ces Puissances, ces Dominations, nous les retrouvons au premier de ces trois cent soixante-cinq cieux. Elles sont au nombre de huit, et pour cette raison, Basilide donne à

Figures gnostiques. — Musée égyptien du Caire.

cette région le nom d'Ogdoade. Là réside Νοῦς Nous, l'Esprit, né du Père; de l'Esprit, naît Λόγος Logos, le Verbe; du Verbe, Φρόνησις Phronésis, la Raison; de la Raison naissent Σοφία καὶ Δύναμις Sophia et Dynamis, la Force et la Sagesse; de la Force et la Sagesse, les Vertus, les Principautés et les Anges, à côté desquels Clément d'Alexandrie place Δικαιοσύνη et Εἰρήνη Dikaiosuné et Eiréné, la Justice et la Paix. Des Principautés, des Vertus et des Anges, naissent enfin d'autres Principautés, d'autres Vertus et d'autres Anges; et le mouvement va, se propageant par similitude, jusqu'au trois cent soixante-cinquième ciel, celui qui s'étend sur le monde que

(1) Les lettres grecques du nom d'Abraxas donnent précisément le nombre 363.

nous habitons. « Il y avait, dit l'auteur des Philosophumena trois cent soixante-cinq cieux, s'étendant jusqu'à la lune, qui est la séparation de l'air et de l'éther.

Ce dernier des trois cent soixante-cinq cieux, ainsi peuplé par syzygies, l'auteur des Philosophumena le nomme l'Hebdomade, et le dépeint comme « le trésor de l'universalité des semences. » Un grand Arkhôn en sortit, plus grand, par similitude, que tout ce qui était au-dessous de lui, excepté la Giotès délaissée ; mais de beaucoup inférieur au grand Arkhôn du ciel intermédiaire, et qui, néanmoins, resta le maître absolu de l'espace que nous habitons.

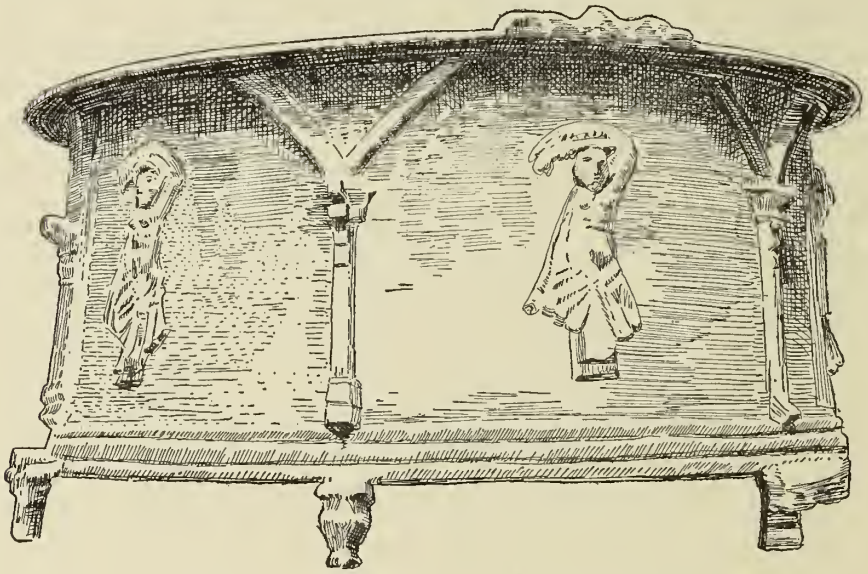
De même que le grand Arkhôn du ciel intermédiaire, il se crée d'abord un fils, meilleur et plus puissant que lui-même; et de même que le chef de l'Ogdoade, ignorant les mondes supérieurs, il se croit le seul dieu et produit par émanation les six anges créateurs, qui, avec lui, composent l'Hebdomade; et sur lesquels il étend son pouvoir absolu. Ce grand Arkhôn du monde inférieur est, pour Basilide, le Dieu des Juifs, qui a parlé à Moïse en ces termes : « Je suis le Dieu d'Abraham, d'Isaac et de Jacob; et je ne leur ai pas révélé le nom de Dieu. » Mais après avoir créé le ciel et la terre, les anges créateurs se les étaient partagés, et chacun les gouvernait à son caprice. L'arrogance du dieu des Juifs avait été la source de discussions. Il avait prétendu établir sa nation la première de toutes, et les anges s'étaient coalisés contre lui, poussant les nations à la révolte, d'où l'origine des guerres ; ce qui se passe ici-bas n'étant que le reflet de ce qui se passe au ciel.

L'homme représentait ainsi le dernier anneau de cette longue chaîne d'émanations; le corps, matière périssable, enfermant l'âme, où le philosophe gnostique reconnaît trois natures, l'âme pneumatique, l'âme logique, l'âme psychique, se superposant par déformation. La présence de l'une dans le corps entraînait celle de l'inférieure, si l'homme était plus que psychique ; la différence entre les hommes venant de la différence entre leurs âmes, toujours en vertu des lois d'assimilation.

Ces âmes étaient sujettes à des affections, à des maladies, — les passions — qui les déprimaient, les déformaient, les couvraient « d'excroissances », pareilles à autant d'appendices à la nature de

l'être, — προσαρτεματα. — « Ce sont, dit Clément d'Alexandrie, des esprits ajoutés à l'âme, douée de raison, — l'âme logique, — par quelques troubles ou quelques primordiales confusions. » Au résumé, l'homme porte en lui-même les tendances les plus contraires à sa nature, en raison d'un bouleversement primitif, thèse qui découle du principe de la confusion des germes des commencements.

Et cette âme ainsi émanée, participe aux propriétés bonnes ou mauvaises de l'émanation première, par similitude. Le principe



Bassin de bronze avec figures gnostiques. — Musée égyptien du Caire.

émanateur du monde intermédiaire ayant péché par ignorance et par orgueil, cette faute originelle devait aller s'aggravant dans la transmission à chaque nouvelle émanation ; en sorte, que l'âme, sur terre, était par nature encleinte à l'erreur et au péché.

Or, l'émanation de ce Dieu-Néant, le grand Arkhôn de l'Ogdoade, principe créateur de tout ce qui est dans le monde intermédiaire, peut être assimilé à Ra, « Père des commencements », le Demiurge par excellence ; et il n'est pas jusqu'aux huit æons de l'Ogdoade, qui n'aient au ciel intermédiaire leur équivalent. Si nous nous reportons une fois encore aux tableaux symboliques par lesquels les Égyptiens nous ont montré comment ils

entendaient la transmission de l'existence, nous voyons le Pharaon, fils du dieu, intermédiaire direct entre le monde et le ciel, chargé par son père de provoquer, à la région mystérieuse, les émanations qui produisent ici-bas l'équilibre des existences. Quatre coffrets, enfermant les germes de cette existence, sont placés devant lui, et derrière ces coffrets, se tient le Père, auteur des commencements. Le Pharaon étend vers les quatre points cardinaux son sceptre magique ; et aussitôt la flamme vivificatrice, emblème de la déesse Mâ, ou plutôt de la double Mâ, jaillit quatre fois, par syzygies; car il ne faut pas l'oublier, l'Égyptien avait eu ce sentiment, développé dans le système basilidien, des æons générateurs, l'un mâle, l'autre femelle, s'unissant pour assurer la procréation. Et les textes qui accompagnent ces tableaux affirment formellement que la scène s'accomplit dans les profondeurs du mystère; dans le ciel fermé à la lumière des vivants, c'est-à-dire l'éther. Mais si, d'autre part, Ra peut être assimilé au grand Arkhôn de l'Ogdoade, un autre point de comparaison s'offre encore, qui rapproche une fois de plus

Croix gnostique (ivoire). Musée égyptien du Caire.

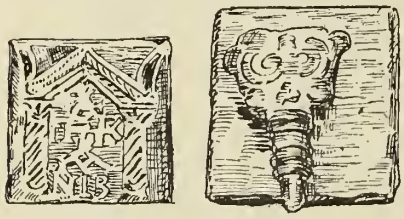
Intailles gnostiques. — Collection de M. le Dr Fouquet.

le système de Baside du système antique, en ce fait que, de même que le grand Arkhôn, Ra se crée un fils, Osiris, qui le surpasse en puissance et en bonté.

Si maintenant, descendant du ciel intermédiaire, nous passons au ciel de l'Hebdomade, et que nous rapprochions son grand Arkhôn d'Osiris, la similitude des deux systèmes ne sera pas moins manifeste. Comme le grand Arkhôn de l'Hebdomade, Osiris a un fils plus puissant que lui, puisque les textes le nomment « le vengeur de son père », Horus, « plus grand que son père, plus puissant que sa mère ; le Seigneur de qui vient l'existence, le Seigneur des recommencements. »

Passant à la composition de l'homme, nous trouvons des points de comparaison identiques. De même que l'homme créé par l'Arkhôn de l'Hebdomade de Basilide, l'Égyptien est formé de quatre éléments, le corps ; le *khou*, le *kha* et le *Ba* ; l'âme vitale, le Double, l'âme pensante ; l'âme psychique, l'âme logique et l'âme pneumatique ; et de même que l'Évangile avait, toujours d'après Basilide, « illuminé le néant et racheté cette âme », le mystère Osirien rachetait le fidèle, et illuminait les cercles de l'Amenti.

D'autre part, les différents noms de la divinité égyptienne, lui venaient des différentes manifestations, sous lesquelles apparaissait le dieu à l'origine. Dans les litanies du soleil, on n'en trouve pas moins de soixante-quinze, et chacune de ces manifestations a lieu dans une *kert*, dans un ciel différent. Une *kert* est le lieu servant de résidence à un esprit, à un corps, au soleil lui-même. Elle est obscure, et c'est à celui qui l'habite de l'illuminer. Le dieu y naît, y demeure, peut en sortir, y rentrer, y reposer en paix—*m hotep*,— en un mot, la *kert* répond à la définition que les Alexandrins ont donnée des sphères et des zônes. « Acclamation à toi, Ra, — disent les inscriptions, — germe divin, formateur de son corps qu'adorent les dieux, lorsqu'il entre dans sa *kert* mystérieuse. » Chaque forme, chaque émanation de Ra habite une de ces sphères, une de ces zônes. « O Ra dans sa *kert*, disent les hymnes, ô Ra qui parle aux *kerts*, Ra qui est dans sa *kert*, hommage à toi! On prononce tes louanges dans les soixante-quinze formes, qui sont dans les soixante-quinze *kerts*. »



Pierres gnostiques.
Musée égyptien du Caire.

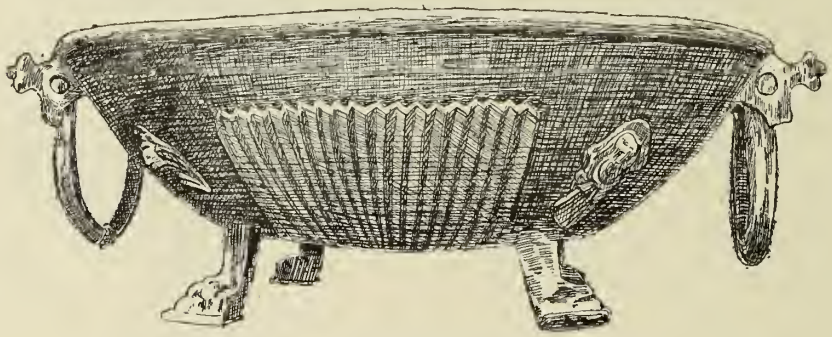
Il existait donc pour l'Égyptien soixante-quinze sphères mystérieuses, habitées par des dieux, formes émanées de Ra, peuplées en outre de divinités secondaires, créées par Ra. Cette définition s'applique, trait pour trait, au système de Basilide. Les trois cent soixante-cinq cieux sont le séjour des manifestations du grand Arkhôn ; les résidences des esprits émanés, chacun à son rang. Dans ces cieux, dans ces sphères, ils jouissent de cet état de paix, rendu par l'expression égyptienne *hotep*, dont aucun mot ne peut donner la nuance exacte; et, de même que le grand Arkhôn est maître et possesseur de ce monde intermédiaire, de même Ra est le *Neb*, seigneur possesseur de soixante-quinze *kerts*.

Vase de bronze, figure gnostique. Musée égyptien du Caire.

Dans le système de Valentin, l'analogie se poursuit et se développe d'une façon non moins remarquable. Né en Égypte, vers la fin du premier siècle de notre ère, le grand gnostique avait tout d'abord étudié à Alexandrie la philosophie platonicienne, puis s'était formé à l'école de Basilide, dont il avait été le disciple assidu. Comme son maître, il parcourut l'Égypte, prêcha dans les nomes d'Athribis, de Prosopis, d'Arsinoé, en Thébaïde, dans la Basse-Égypte et les villes du littoral. Plus que toute autre, sa doctrine a été violemment combattue. Elle nous est parvenue en lambeaux dans les réquisitoires de ses contradicteurs, saint Irénée, Clément d'Alexandrie, Origène, Tertullien, Philastre et l'auteur anonyme des Philosophumena.

Pour Valentin, l'essence de toutes choses était l'unité incrée et incorruptible, incompréhensible, inintelligible, capable de produire et de se développer ; germe de tout ce qui a été et de tout ce qui est. Cette unité est le Père, de même que dans le système de Basilide. Le Père ne veut point rester seul. Une émanation se

dégage de lui, la Dyade, la Mère ; et cette Dyade se compose de deux æons, l'Esprit Νοῦς et la Vérité, Ἀλήθεια. Émanés d'un être doué du pouvoir générateur, l'Esprit et la Vérité ont eux-mêmes ce pouvoir, par similitude. Ils produisent, par une émanation semblable à celle dont ils sont nés, le Verbe, Λόγος et la Vie, Ζωή, dont émanent, selon la même loi de descendance l'Homme, Ανθρωπος, et l'Église, Εκκλησια. Puis, l'Esprit et la Vérité, voyant que les æons avaient formé d'autres émanations, voulurent rendre grâce au Père, en créant dix autres æons, qui furent Βυθός, l'Abîme et Μιξις, le Mélange ; Αγήρατος, Celui qui est sans vieillesse et Ηδουή, le Plaisir; Ακινητον, Celui qui est immobile, et Σύγρασις, la Mixtion ;

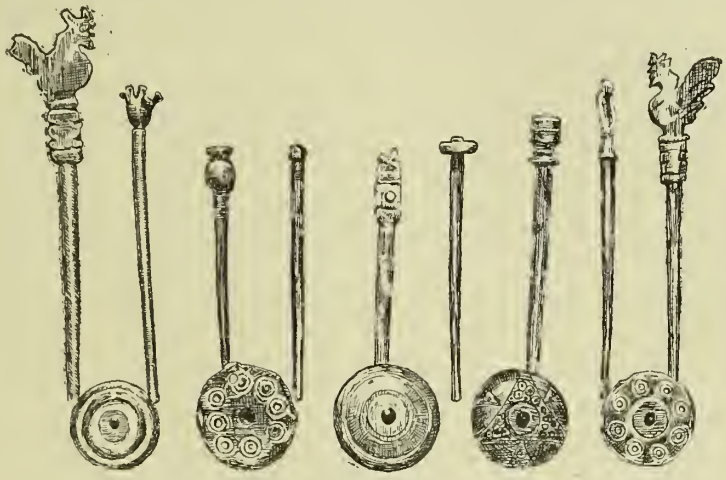


Vasque de bronze, figures gnostiques. — Musée égyptien du Caire.

Μονογενής, le Fils unique et Μακαρια, la Félicité. Puis, ces æons ainsi procréés, ayant appris que la procréation est une action de grâce rendue au Père, produisirent, à leur tour, douze æons, Παρακλητος, le Paraclet et Πιστις, la Foi ; Πατρικος, le Paternel et Ελπις, l'Espérance ; Ματρικος, le Maternel et Αγαπη, l'Amour ; Εκκλησιαστικος, l'Ecclésiastique et Μακαριστος, le Très heureux ; Θελετος, le Volontaire et Σοφια, la Sagesse, qui, à eux tous, formèrent les vingt-huit æons du Plérôme du Père incréé.

Si l'on examine cette descendance de la décade, on voit que les æons sont réunis par syzygies et formés de deux éléments, l'un mâle, l'autre femelle ; que le principe mâle a pour nom l'un des qualificatifs du Père incréé, l'Abîme, Celui qui est sans vieillesse, Celui qui est par sa nature, Celui qui est immobile, le Fils unique, tandis que le nom du principe femelle trahit une dégénérescence de la nature divine, l'Union, le Plaisir, la Félicité, le Mélange, la

Mixtion, L'on demandera pourquoi cette décade ; sa raison d'être est puisée à la métaphysique pythagoricienne. Si le nombre de dix æons a été choisi, c'est que le nombre dix est parfait, qu'il contient la somme des quatre premiers nombres, et que, pour arriver à cette décade, il y a quatre degrés d'émanations. Quant à la dodé-



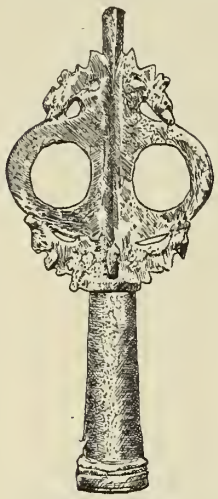
Ivoires gnostiques. — Musée égyptien du Caire.

cade, son imperfection est voulue, pour expliquer le mal et son origine. La Sagesse, avide de connaître le mystère, s'éleva jusqu'à l'abîme du Père, et vit tous les æons unis par syzygies, formant des couples, alors que seul, sans épouse, le Père s'est procréé. Son orgueil s'exalta, elle voulut imiter le Père, et engendrer par elle-même, sans le secours du principe mâle. L'on pourrait s'attendre à la stérilité de Sophia ; elle enfanta pourtant, mais un être informe, Εκτρωμα. Sa curiosité était la source du mal.

L'imperfection se manifesta alors dans le Plérôme, et les æons se prosternèrent aux pieds du Père, lui demandant de venir au secours de la Sagesse. Le Père eut pitié d'elle, mais il ne voulut point produire une nouvelle syzygie. Il ordonna à l'Esprit et à la Vérité de le faire à sa place, et de ceux-ci créèrent Χριστος, le Christ et Πνεῦμα ἅγιον, l'Esprit Saint, qui eurent pour mission de compléter les formes de l'Εκτωμα. Ainsi se trouvait complété le Plérôme parfait de trente-deux æons.

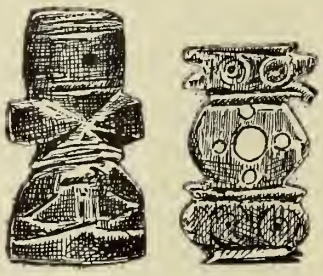
Pour remplir cette mission, le Christ et l'Esprit Saint commencèrent par séparer l'Εκτρωμα des autres æons, afin que ceux-ci ne fussent point troublés par sa difformité ; puis, ils établirent la

délimitation du Plérôme; et cette délimitation faite, l'Εκτρωμα reçut d'eux la perfection, après quoi ils rentrèrent reprendre leur place au Plérôme. Alors, les æons reconnaissants, unis en une action de grâce commune, rendue au Père, pour ce bienfait, créèrent un æon unique, l'æon Jésus, qui reçut pour mission de consoler Sophia.


Bronze gnostique.
Musée égyptien du Caire.

Sophia, délaissée en dehors du Plérôme, en la personne de l'Εκτρωμα, — la Sophia extérieure, — s'était mise à la recherche du Christ et de l'Esprit Saint. Jésus parvenu auprès d'elle lui enleva ses passions et les transforma en essences permanentes ; de sa crainte, il fit l'essence psychique; de son chagrin, l'essence de la matière ; de son anxiété, l'essence démoniaque ; de ses supplications, la voie du repentir.

Cette transformation est le premier pas vers la création du monde. Trois types s'y retrouvent : le type psychique, le type matériel, le type démoniaque ou spirituel. Le principe de l'essence psychique est Démiurge ; le principe de l'essence matérielle, le Diable ; le principe de l'essence spirituelle, Beelzébub. Démiurge, qui ignore l'existence de Sophia, se croit seul Dieu, et, à son tour, crée le monde terrestre, où le Diable et Beelzebub sont ses ministres ; mais si la création psychique était ainsi l'œuvre du Démiurge de l'Hebdomade, la création matérielle était celle du Diable, que Valentin nous représente comme étant l'un des démons. L'homme, formé d'un corps et d'une âme, participe donc à deux essences ; son âme est l'œuvre de Démiurge; mais son corps est celle du Diable, auquel il demeure soumis. Cet homme ainsi créé, Valentin le définit en ces termes : « Il n'y a qu'une seule espèce d'hommes, puisque tous sont composés d'un corps et d'une âme; mais cette âme peut habiter le corps de trois manières, ou seule, ou avec les Démons, ou avec la parole de Jésus ». D'où il s'en suit que l'homme


Ivoires gnostiques.
Musée égyptien du Caire.

est ou hylique ou psychique ou pneumatique ; l'être psychique constituant en quelque sorte le moyen terme entre la matière et le Plérôme du Père, où seul, pouvait aspirer le *Pneuma*. Cette âme, ainsi définie, a les mêmes maladies, les mêmes excroissances, les mêmes appendices que celle du système de Basilide ; mais, cette fois, par l'œuvre des démons qui y résident ou celle des λόγοι, des Verbes, qui ne sont autres que les appétits spirituels ; et ces trois essences sont sorties des trois grandes douleurs de Sophia. Détails à noter : Sophia voit venir à elle Jésus, semblable à la lumière ; et plus loin, quand le célèbre gnostique parle des devenirs de l'homme et classe celui-ci en trois catégories : les hyliques, matériels ; les psychiques, animés ; et les pneumatiques, spirituels ; nous voyons qu'il accorde l'immortalité du Plérôme aux pneumatiques ; le bonheur du monde intermédiaire aux psychiques ; quant aux hyliques, ils n'ont en partage que l'anéantissement ; ce qui démontre, mieux que tout commentaire, que Valentin ne croyait pas à la résurrection.

Ivoire gnostique. Musée égyptien du Caire.

Par bien des points, cette conception théosophique, cosmique et anthropologique rappelait celle de l'Égypte antique, et tout particulièrement, par la manière dont l'essence de vie émanée est transmise. En ce qui touche à l'union des æons, on arrive même à une parfaite assimilation. Les textes religieux et les tableaux gravés dans les chambres du mystère des temples ou les peintures des chapelles des tombes, relatives à la célébration des rites de renaissance nous en ont fourni de nombreux spécimens.

Figurine gnostique. Musée égyptien du Caire.

Ces tableaux, il est vrai, n'ont trait qu'à la dernière manifestation du mouvement créateur, celle de la production de la vie cosmique ; mais celles qui avaient précédé cette manifestation devaient être identiques, et par similitude, nous pouvons juger du système tout entier.

Le pharaon, on l'a déjà vu, considéré comme fils de Ra, est l'émanation divine incarnée sur terre ; et l'Égyptien considérant la vie universelle comme composée d'un nombre d'atômes déterminés, circulant dans un mouvement de rotation,

du ciel à la terre et de la terre au ciel, son rôle est de maintenir l'équilibre de l'existence, en élevant vers son père les parties de vie dissoutes, en les revivifiant dans le trésor des germes, au ciel fermé à la lumière des vivants, et en les distribuant sur terre à nouveau.

Le temple est l'image de la demeure divine. Quand le souverain le parcourt, il s'identifie à Ra, traversant le ciel. Les essences de vies qui y sont remontées par son intermédiaire, sont amassées dans le grand trésor des semences, et leur émanation se produit à son passage. Cette donnée a été interprétée par diverses scènes, racontant les rites accomplis. C'est d'abord une scène se passant dans le mystère du temple (1). L'essence des vies dissoutes est figurée par des amoncellements d'offrandes, plantes coupées, animaux tués, fruits détachés de l'arbre, gerbes de fleurs. L'image d'Amon générateur préside à l'Office, le plus souvent enfermée dans une châsse, qui rappelle la *Kert*, et le plus souvent aussi, se tient derrière lui son double féminin, Maut, la mère, représentant la part du principe féminin dans le mystère de procréation. Le roi s'agenouille, et, sur chacune de ses deux mains, élève une cassollette, où, sur le brasier, sont posés deux globules, qui, jusqu'ici, ont été pris pour des grains d'encens. Mais, les textes disent formellement : « Assemblant les essences pour la présentation des espèces, il fait œuvre vivificatrice ». Les deux globules ne sont autre chose que l'union des principes mâle et femelle, dégagés des existences dissoutes, et présentés pour être revivifiés. Si le pharaon présente ainsi deux cassolettes, c'est qu'il élève vers son père l'essence de la vie terrestre, — hylique — et l'essence de la vie du double — psychique — et si l'Égyptien choisit cette forme de grains d'encens, c'est pour cette raison que la flamme est le symbole du mouvement ascendant vers le ciel.

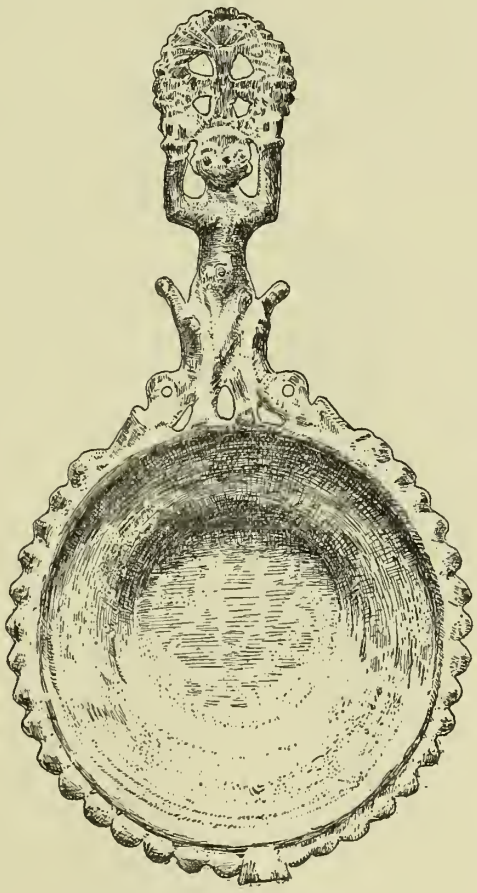
Bague gnostique. Musée égyptien du Caire.

Passons maintenant dans la salle du temple, figurant les cantons du mystère, où se prépare la renaissance (2). Dans ce canton se tient

(1-2) Al. Gayet. *Le temple de Lovxor.* Mémoires de la Mission archéologique de France au Caire.

Ra, enfermé dans le naos, sa *Kert*. Le trésor des germes est figuré par le taureau égorgé, l'Osiris mort, étendu par deux fois, une fois pour représenter la vie réelle, une fois pour figurer celle du double. Mais le roi passe en courant, semblable au soleil dans l'espace. Il est debout maintenant, devant quatre rangées d'autels. Sur chacun de ces autels, deux formes sont accouplées, un disque et un globule ovoide. Le pharaon lève son sceptre magique, et, aussitôt, la vivification se produit. Ces deux éléments réunis ne sont autres que les principes mâles et femelles des essences. Si l'on a quatre rangées de deux autels, c'est que l'Égypte voulait que la vie se manifestât aux quatre points cardinaux, sous ses deux formes. Une fois pour la vie hylique, une fois pour la vie psychique, une fois pour l'être terrestre, une fois pour le double caché au fond du *Pa Tia*.

Ainsi, pour l'Égyptien antique, la vie procédait déjà par émanation, et cette émanation se faisait par syzygies de deux æons, l'un mâle, l'autre femelle. Elle se manifestait dans ses deux états, matérielle et psychique ; et, pour qu'elle se répandît dans l'univers, aux quatre points cardinaux, ces æons formaient une ogdoade, de même que dans le système busilidien.

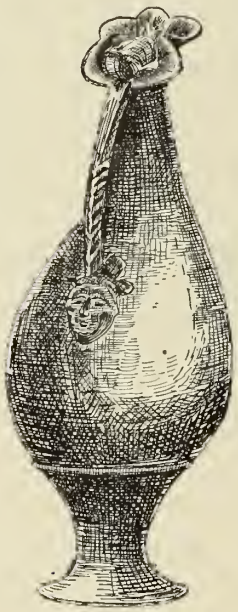


Bassine de bronze, figure gnostique.
Musée égyptien du Caire.

Et, cette vivification accomplie aux quatre points cardinaux, les dieux de ces quatre points cardinaux rendaient actions de grâces au Père, — c'est le mot employé par le rituel funéraire pour désigner Osiris

— en invitant son fils Horus à l'illuminer (1). « Que Horus paie le prix de cela, en illuminant son Père, parcourant la terre qui est à lui, en qualité de porte lumière ! » Et, dans les peintures, le personnage incline la tête, il porte la lumière du sud. — « Que Souti paie le prix de cela, en illuminant son Père, parcourant la terre qui est à lui, en qualité de porte lumière » ; et le personnage incline la tête, il porte la lumière du nord. — « Que Thot paie le prix de cela, en illuminant son Père, parcourant la terre qui est à lui, en qualité de porte lumière » ; et le personnage incline la tête, il porte la lumière du couchant. — « Que Sop paie le prix de cela, en illuminant son Père, parcourant la terre qui est à lui, en qualité de porte lumière » ; et le personnage incline la tête, il porte la lumière du levant.

Dans la partie du rituel funéraire relative à la renaissance, la chose est tout aussi apparente. Les cérémonies accomplies à cette intention étaient célébrées dans une basilique, élevée à l'entrée des cimetières, basilique partagée en plusieurs chapelles, dont la principale était consacrée à Osiris. L'office qui y avait lieu était en partie double. D'un côté, les cérémonies accomplies dans la salle des hommes célébraient les renaissances du principe mâle ; de l'autre, celles accomplies dans la salle des femmes symbolisaient celle du principe féminin. Il ne saurait y avoir à ce sujet aucun doute. Dans la peinture, un taureau égorgé représentant l'Osiris mort — le défunt qui va renaître ; — une femme tient un vase dans chaque main, et la légende donne : « *bet.* — le blé ; et *taou* l'enveloppe » ; puis les mots : « union pour la germination », personnification visible de la légende du grain de blé, principe masculin, l'Osiris, uni à la terre, le principe féminin, Isis. Mais un peu plus loin, la scène



Buire de bronze, figure gnostique.
Musée égyptien du Caire.

(1) Philippe Virey. *Le tombeau de Rekhmara.* Mémoires de la Mission archéologique de France au Caire.

se précise. Le sacrificateur découpe le taureau, — l'Osiris ; — il détache la cuisse, tandis que les pleureuses qui représentent Isis soutiennent l'animal et le texte donne : « On dit du côté de celui qui est en train de dépecer : donne la cuisse, présente le mâle au sud, — le côté de la région où s'opèrent les résurrections. » — On dit du côté de la pleureuse : « Tiens bon, que ne s'en aille pas le principe féminin. »

C'est à chaque pas, que l'on peut signaler des analogies tout aussi frappantes. Pour l'Égypte, le principe divin manifesté s'appelle Ra, et, à ce nom, s'ajoute celui de toutes les divinités locales; mais, le principe divin non encore manifesté, puissance éternelle, immuable, immortelle, qui n'a pas eu de commencement, se nomme Amen. — Celui qui est caché. — « Mystérieux est son nom, disent les textes, autant que ses naissances. » Ailleurs, ce principe est encore appelé, ainsi qu'on l'a vu, « le Seigneur des sphères célestes. Celui qui est dans sa retraite ténébreuse, le Caché. » Voilà encore une assimilation avec le dieu de Valentin.

Ce dieu primordial de Valentin a un autre nom, l'Abyme, βυθός. Dans le culte de Ra, nous trouvons son équivalent le *Noun*. Ra, dit formellement dans une stance : « J'appelle devant ma face Shou-Tafnout, Seb-Nout, et les pères et les mères qui étaient avec moi, lorsque j'étais dans le *Noun*. » Ailleurs, il dit à *Noun :* « Tu es le premier né des dieux, toi dont je suis sorti. » Ce à quoi Noun répond : « Mon fils, Ra, tu es un dieu plus grand que ton père qui t'a créé. » Ce dieu égyptien est Un; c'est lui qui produit les diverses formes divines; ainsi qu'il ressort de cette autre hymne à Ra : « Hommage à toi, forme unique, produisant toutes choses, le *Un,* qui est seul, qui produit les existences, et dont le Verbe devient les dieux. » Les syzygies divines sont donc, d'après ce système, émanées de Ra.

Ainsi, ce dieu caché, qui n'a ni nom, ni forme, se révèle en donnant naissance aux formes divines, et si son nom est inconnu, il devient : « Celui qui multiplie les noms. » Ces manifestations sont celles d'un même dieu, ainsi qu'on peut en juger par les textes et les peintures, jusqu'à l'heure où le panthéisme, faisant irruption dans la théosophie, les changea en

véritables personnalités, devenues existantes par émanations successives. La preuve en est, que ces manifestations de Ra sont appelées ses membres, ses chairs. Ailleurs, Ra est qualifié de « taureau du troupeau divin, celui qui engendre les émanations divines ». Ailleurs encore, la qualification de Père des pères des dieux » est ainsi exprimée. « Tu veilles dans le repos *hotep*, Père des pères des dieux! Hommage à toi, ainsi qu'à ceux de ton essence, que tu as créés, après que tu es devenu à l'état de dieu, et que tes chairs eussent formé leur chairs elles-mêmes. Hommage à toi, émanation sainte, sous tous tes noms heureux. »

La doctrine de l'émanation était donc familière à la race égyptienne. Les dieux étaient figurés par couples, de même que dans les syzygies, Shou-Tafnout, Seb-Nout, Osiris-Isis. Mais le qualificatif de Taureau de sa Mère, qu'on applique toujours à ces deux personnes, prouve que non seulement l'Égyptien reconnaissait à la divinité la puissance active et passive, mâle et femelle, mais que le dieu possédait en lui-même les deux principes : il l'exprime du reste ainsi : « Il fait en lui-même l'acte fécondateur. » L'engendrement et l'enfantement se confondent. C'est mot pour mot le système de Valentin et de ses couples d'Æons.

S'il fallait d'autres arguments pour démontrer que les doctrines gnostiques prennent source aux mystères antiques, on en trouverait encore, en rapprochant le cycle divin que les Égyptiens appelaient *la Paout noutérou* — le cycle des neuf dieux — de l'Ogdoade émanée de l'Arkhon. Cette *Paout* antique est formée de Ra et des *Sessennou*, les huit dieux émanés de Ra, Shou Tafnout ; Seb Nout ; Osiris Isis ; Set Nepthys. Le cycle des huit dieux a les attributs du dieu suprême, qui les contient tous en lui-même. « Le Dieu *un* qui est seul, qui n'a pas de second, qui est dans son rôle, comme il est *un* avec les dieux. »

D'autre part, dans le système de Valentin, qui est celui qui se rapproche le plus du système antique, ce n'est plus Επινοια, la Pensée, qui est l'épouse du premier principe, Νούς, l'Esprit émané de la source divine. C'est Αληθεια, la Vérité. Pourquoi cette substitution? Uniquement pour suivre pas à pas le dogme égyptien, qui fait de Mâ, la Vérité, le principe premier de l'émanation divine. Les théologiens antiques font d'elle l'essence de

la vie. Ra vivait en substance par la Vérité, c'est par elle qu'il était le Père des dieux.

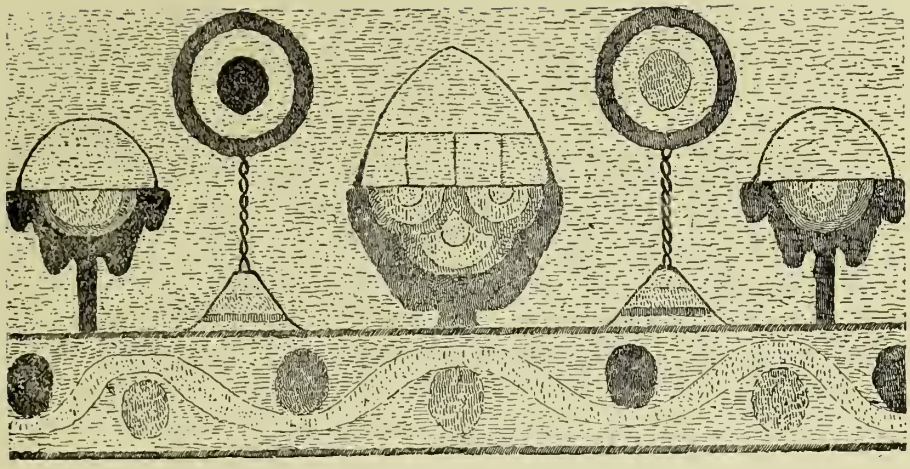
Enfin, la distinction des âmes et de leurs devenirs est la même pour l'Égyptien et pour le gnostique. Pour Valentin, le bonheur éternel est obtenu par la gnose, — la science infinie — l'Égyptien le trouve, grâce à la connaissance des formules magiques et des secrets de l'au-delà. Le livre des Morts est un guide funéraire, indiquant les chemins de l'Amenti, les passages conduisant à la salle de la double justice. L'identification du mort à Osiris, puis à Ra, n'était parfaite, que lorsqu'il avait scruté le mystère, reçu la lumière; qu'il connaissait enfin la Gnose antique, dont seul le nom avait changé.

Les âmes reconnues trop légères dans la balance de Mâ sont celles qui n'ont point connu la Vérité, c'est-à-dire les émanations, les manifestations divines. Ce sont « les esprits morts », voués à l'anéantissement final. Quand l'homme est juste, que le mort est identifié à Osiris, chacun de ses membres prend le nom d'un dieu : « Sa tête est Ra, ses yeux sont Horus et Set, ses poumons Noun. Il est parmi les vivants; il ne périt pas, nulle chose mauvaise ne peut lui arriver. Il est un esprit *Khou* — lumineux — accompli dans l'Amenti. » D'autres esprits, reconnus justes pourtant, n'étaient pas assez accomplis, pour être identifiés à la divinité, n'ayant point pénétré assez avant dans la gnose, et se trouvaient relégués dans une région à part. Les trois degrés de l'âme valentinienne et ses trois états avaient donc leur équivalent. L'âme pneumatique, l'âme *Khou* s'identifiait à la divinité, et pénétrait au mystère; l'âme psychique, le *Kha* demeurait dans l'Amenti, le monde intermédiaire; l'âme hylique, l'esprit mort, était anéanti pour toujours.

Tout cela semble fort loin de l'art copte, l'exposition en était cependant indispensable. Elle explique comment la transmission de l'Égypte antique au christianisme put être faite, au point de vue spécial du symbolisme, comment certains thèmes, dont le sens resterait incompréhensible, sans cet aperçu, passèrent à sa suite, du répertoire pharaonique dans celui du culte nouveau. Pour le grand public, non familiarisé aux idées de l'Égypte, les croyances anciennes ont quelque chose d'inaccessible. L'art

qui les interprète semble une fantasmagorie, au milieu de laquelle il est impossible de reconnaître quoi que ce soit. Maints critiques érudits, très éprits d'hellénisme, mais très fermés à tout ce qui n'est pas imitatif, lui ont fait la réputation d'être une formule hiératique, et le mot a fait fortune; quoique ce hiératisme n'ait existé que pour eux. Chez nul peuple, au contraire, la théosophie ne s'est exprimée plus clairement, par l'art, qu'elle ne le fit dans la vallée du Nil. Le répertoire courant de l'artiste en était arrivé à pouvoir dire toutes les doctrines les plus subtiles qu'on ait émises sur l'origine des mondes, et nulle autre ne l'a dépassée en cela. A l'aurore de l'histoire, cette union du dogme et de l'art est déjà un fait accompli; à mesure que l'un grandit, l'autre se développe. Quand le christianisme commence à détrôner le culte ancien, la décadence du pays est telle, que les formules de l'un et l'autre ne sont plus transmises que par vague tradition. La faculté de penser est chez l'homme comme suspendue. Mais à l'instant où, sous l'impulsion de l'école d'Alexandrie, elle se réveille, l'hérédité, plus forte que l'Évangile, la ramène sur la trace des vieux systèmes oubliés.

Bouteille de bronze, figures gnostiques.
Musée égyptien du Caire.



Nappe d'autel. — Disques solaires et corbeilles eucharistiques. — Fouilles d'Antinoë.

CHAPITRE II

LES REPRÉSENTATIONS SYMBOLIQUES

I. — LE SYMBOLISME ÉGYPTIEN.

Pour les anachorètes, pour les moines, l'idolâtrie n'était autre chose que le culte des divinités de l'Olympe. Pour elles, ils n'ont jamais assez de sarcasmes et d'injures; tous leurs coups sont dirigés contre elles, leurs plus grands exploits consistent à jeter bas leurs statues, à détruire de fond en comble leurs temples ou même à massacrer leurs derniers adeptes, à l'occasion. Schenoudi, aidé de Macaire de Makôou, brule le temple d'Akhmîm, avec ses fidèles; leurs disciples mettent le nome d'Athribis à feu et à sang. Ils n'ont pas assez de mépris pour Poséïdon, le joueur de cithare, aux mœurs infâmes; pour les scandaleuses amours d'Aphrodite; pour les adultères de Zeus; pour Déméter et son mythe grossier. Des dieux d'autrefois, jamais un mot, ou si leur nom est prononcé, c'est avec une sorte de complaisance; quelquefois même

avec un arrière sentiment de vénération. En dépit de l'orthodoxie du néophyte, un fond de vieille croyance reste en lui, encore sensible et vivace ; des dieux qu'il a reconnus naguère, le nom seul, en apparence, a changé. Il n'adore plus Amen, Ra, Osiris, Isis, Horus, les génies des quatre points cardinaux, Set, Sekhet, les puissances infernales ou célestes. Il les remplace par Dieu le Père, par le Saint-Esprit, par Jésus le Messie, par la Vierge, par saint Georges et l'armée des anges, par Satan et les cohortes des démons. Toute la fantasmagorie des opérations magiques, des incantations, se métamorphose en miracles et en litanies ; si bien que, par un singulier détour de cœur, le Copte, loin de se convertir au christianisme, en renonçant à sa religion antique, convertit au contraire le christianisme à cette ancienne religion, s'il est permis de s'exprimer ainsi. Il l'assimile à ses idées, le plie à sa manière de comprendre toutes choses ; en fait en un mot une incarnation nouvelle de son panthéon d'autrefois. La preuve en est que les noms des moines les plus fameux, Sérapion, Horsiesi, Pakhôme, Visa, ont une origine égyptienne fort reconnaissable, Serapis, Hor-sa-Isit (Horus, fils d'Isis), Pa Khem (le Khémite, le fidèle du dieu Khem) et Bès (Bèsou).

Cette répulsion du Copte pour le matérialisme hellénique devait forcément le conduire à une répulsion analogue pour les formules qui avaient servi à l'interpréter, et que le répertoire byzantin venait de transporter dans le christianisme. Quand l'Évangile s'était propagé dans la vallée du Nil, par l'intermédiaire des Grecs, ses premiers symboles avaient pu faire corps pour ainsi dire avec lui, et être reçus, sans examen, par le fidèle. Aux heures de persécution, ils avaient été des signes de ralliement et d'espérance ; arrosés par le sang des martyrs, ils s'étaient trouvés consacrés. Mais, quant à l'avènement de Constantin, Alexandrie fut devenue l'école par excellence de théosophie chrétienne, le Copte, pour qui l'extériorité du culte était tout, de même que pour son ancêtre, devait forcément chercher à se constituer un art, où rien ne rappelât les figures byzantines, qui lui apparaissaient comme autant d'idoles, et qui personnifiât sa pensée à lui.

Pour se rendre compte de l'importance accordée à ces représentations, il est bon de se rappeler ce qu'avait été la religion

antique, les causes où elle avait puisé son origine, les circonstances au milieu desquelles elle poursuivit son développement et les croyances relatives à l'au-delà, qui en avaient été la consécration.

Régie par des phénomènes atmosphériques, cette Égypte avait senti la vie descendre sur elle du soleil, et l'avait divinisée. Plus que tout autre pays au monde, elle avait compris que si le blé germe, la fleur s'épanouit, les troupeaux se multiplient, c'est grâce aux rayons venus du disque de feu. Aussi, quand, à la période thébaine, la fusion de tous les cultes locaux s'était faite, la marche quotidienne de l'astre vainqueur était-elle devenue, pour elle, l'image de la vie de l'homme; vie au terme de laquelle le juste s'assimilait au soleil, le suivait dans sa course, mourant chaque soir et renaissant, avec lui, au matin de chaque jour.

Mais si de tels préceptes, très subtils en somme, résumaient une impression que la foule éprouvait sans s'en rendre compte, ils se trouvaient du même coup être trop peu à sa portée. L'Égyptien n'a jamais connu cette foi intime, qui a la conscience pour ligne de conduite absolue. Pour lui, les simulacres étaient tout, la multiplication des pratiques extérieures, le sceau de la conviction. S'il priait, ce n'était jamais chez lui, mais à la porte du temple, et encore fallait-il que les prêtres ou leurs subalternes le vissent; en tout et partout, la religion n'existait pour lui qu'autant qu'elle s'affichait ostensiblement. Est-ce même religion qu'il faut dire? Les sentiments pieux lui étaient inconnus; il n'avait d'eux que l'empreinte et l'hypocrisie; mais tout au fond de l'âme, il gardait une parfaite irréligiosité.

Aussi, imbu de cette idée des recommencements, qui avait été la première à se faire jour en lui, avait-il accepté en bloc toutes les formules imaginées par les théologiens et tous les exercices de l'Amen caché dans le disque. Qu'une stèle s'élevât dans sa tombe, et qu'une prière y fut gravée, qui assurât au double sa subsistance; que des bandelettes consacrées entourassent sa momie; que des amulettes sans nombre la protégeassent contre la décomposition; que des phrases magiques assurassent à son âme la protection des dieux des morts, et il pouvait s'endormir tranquille, après n'avoir en tout suivi que ses seuls penchants. L'important était, qu'à l'heure de la mort, les cérémonies fussent soigneusement accomplies, de

même qu'à l'heure de l'inondation, il lui avait fallu disposer les canaux, qui, en irriguant son champ, l'avaient fait reverdir et fructifier. Logiquement, de bonne heure, il s'était appliqué à trouver à chaque dogme un symbole, à faire de chacune de ses idées une équation emblématique; un talisman et un gage d'espérance. L'esprit méditatif qui était sien aidant, le nombre de ces derniers était devenu incalculable. L'âme était-elle jamais assez prémunie contre les dangers de l'autre monde? Cette défiance était bien logique d'ailleurs, si l'on tient compte de la dualité de cœur des races orientales, et de la fragilité de la barrière qui, pour elles, sépare le bien du mal. Dès l'époque des premières dynasties, le mort est déjà pourvu d'une véritable armure magique. La forme la plus mystérieuse des dieux, la forme animale surtout, est choisie comme signe de renaissance; d'autres images retracent une phase du mythe solaire, celle qui correspond à la métamorphose principale de l'esprit caché. De sa foi, c'était là tout ce que connaissait la foule. Elle y était attachée déjà à l'époque préhistorique; sous la domination romaine, le scarabée ou l'œil mystique, l'*outja*, était tout ce qui en restait. Quelque grands qu'aient été les efforts des prêtres pour ramener le culte de toute l'Égypte à celui d'Amen, les dieux englobés dans ce second mythe, élaboré par eux, restent cependant, à certains traits, parfaitement reconnaissables. Shou, Anhour, Aten, Horus, Toum, Hor-m-Khout, qui, dans les hymnes, ne sont plus que les personnifications de la course solaire, conservent cependant leur individualité et leurs attributs. Si Shou n'est plus que la lumière émanée du disque; Horus, le soleil renaissant; Hor-m-Khout, l'astre au bord de l'horizon; Toum, le soleil couché, s'enveloppant dans les ténèbres, peu importait à cette foule. D'Aten dieu de Memphis ou d'Aten, demeure de Ra, elle ne connaissait que le symbole, elle vénérait celui-ci, à sa manière, et tout était dit. Enfin, la vie de l'homme et son devenir étaient identifiés à la course du soleil nocturne, Osiris-oun-nefer, l'être bon par excellence, mais ce dieu se rattachait, par son fils Horus, au mythe d'Amon. Il s'en suivait encore que, nombre d'amulettes du culte des morts se trouvaient retracer les phases de la course du soleil.

De toute antiquité, la tombe avait été l'asile où la dévotion du fidèle s'était appliquée à rassembler tous les symboles de ses

croyances. A Memphis, au temps des premières dynasties; à Thèbes, à l'époque de la conquête, l'ordre dans lequel ils se présentent, pour résumer le dogme du devenir, reste invariable ; et la tombe elle-même, par sa disposition générale, constitue l'emblème primordial des idées relatives à la vie de l'au-delà. *Mastaba* ou hypogée, elle comporte deux parties distinctes : le caveau, où repose le cercueil, et la chapelle, où, à certains jours, ont lieu des offrandes et des sacrifices. Le premier n'est d'abord qu'une crypte étroite, aux murs nus, qui, fermée au jour de l'enterrement, devient l'appartement privé du double. Nul n'en doit franchir le seuil, sous peine de se souiller du plus grand des sacrilèges ; la seconde est l'appartement de réception du double, la salle où, quotidiennement, il vient revivre de sa vie d'autrefois. Cette vie s'écoule là, tout entière, identique à ce qu'elle a été sur terre. Dans le caveau, le double veille auprès de son support, enfermé dans le sarcophage ; reçoit de loin en loin la visite de l'âme, partie à tire d'aile, vers les régions infinies, afin d'y accomplir le cycle de ses transformations. Dans les chapelles, il reprend le cours de son existence. Mais, si incorporel soit-il, ce double a les besoins de la nature humaine. De même que le corps, dont il est la lumineuse projection, il a faim, il a soif; il lui faut des vêtements et des distractions. Ses occupations doivent être celles qui, jadis, ont été celles de l'homme. Celui-ci a-t-il été chancelier du roi, chancelier du double du roi doit être encore son double ; si bien que, quand sous les Thotmès et les Aménophis, on ne se contenta plus d'énoncer, dans les inscriptions de la syringe, les titres de celui auquel elle était consacrée, on retraça sur les murs les diverses fonctions qui avaient été siennes, de son vivant. Enfin, pour que toute cette vie fictive prît consistance, il fallait encore que certains rites fussent accomplis.

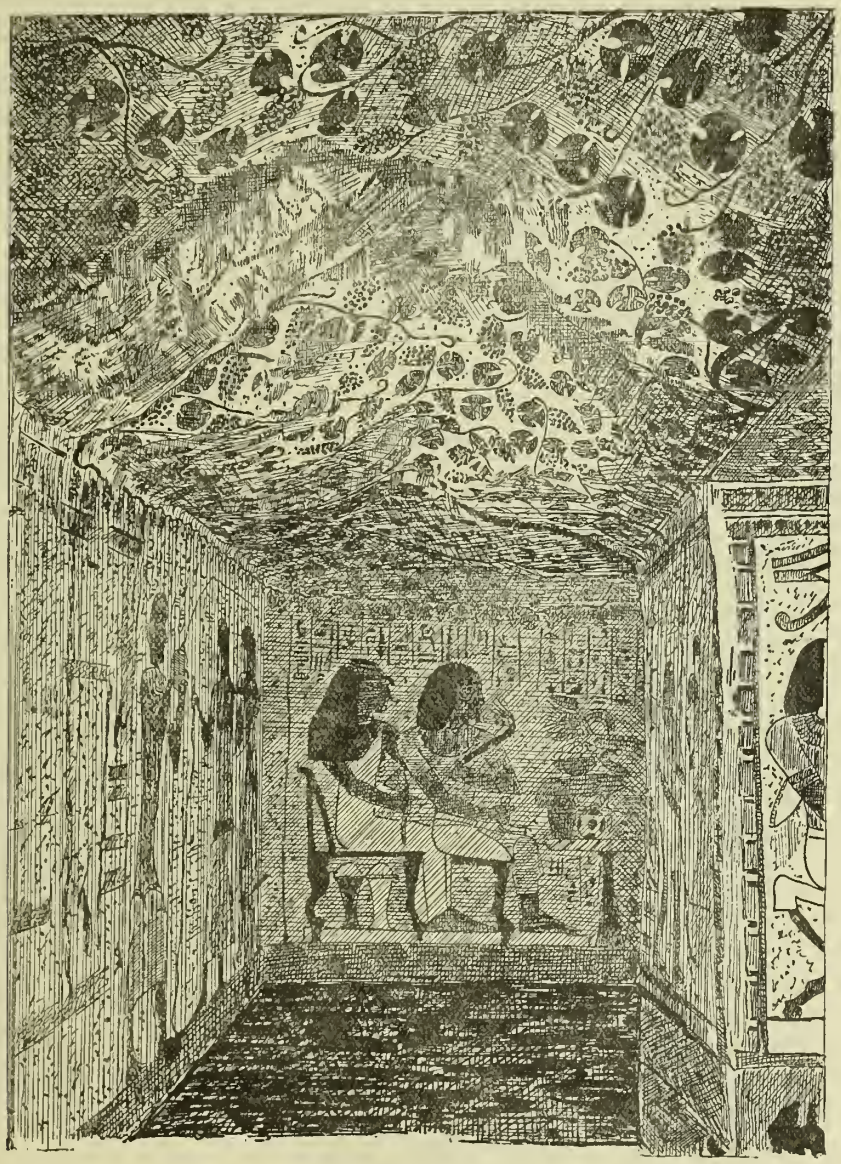
L'article premier de cette foi en une vie posthume était que le double fût assuré de sa subsistance. Au jour de l'enterrement, parents et amis, réunis dans la chapelle, lui présentaient l'offrande ; mais, dans la suite des temps, c'était à la piété des fidèles de pourvoir au renouvellement de celle-ci. Qu'un instant elle vînt à manquer, et le double était voué aux pires tourments : à errer dans les rues, cherchant sa pâture, au milieu des immondices ou même

à une mort qui, cette fois, eût été définitive. Partant de ce principe, on imagina sans peine qu'il était bon de substituer à une offrande réelle une offrande fictive ; on la peignit sur les murs; on y représenta les cérémonies du sacrifice ; et l'on supposa que, pour assurer la transformation de ces images en substances et en cérémonies réelles, il suffisait que le premier passant venu récitât une prière à cet effet. Alors, les scènes figurées sur les murailles s'animaient d'une vie égale à celle du double. Celui-ci quittait son appartement privé, venait s'asseoir à la place où trônait son effigie ; il regardait paître ses troupeaux au pré, moissonner les blés de ses champs, fouler le raisin de ses vendanges et confectionner ses vêtements. Les provisions amoncelées sur les tables devenaient pour lui des mets délicieux ; ses gens empressés autour de lui le servaient, pendant que les musiciennes se faisaient entendre, et que les danseuses rythmaient leurs pas.

Dans les tombes de moindre importance, le détail de ces tableaux disparaît; il ne reste qu'une scène unique, le double assis devant le guéridon chargé d'un repas, dont le menu est gravé en marge. La chapelle pouvait même être réduite à un mur, au-devant duquel était censé déposée l'offrande ; l'essentiel était qu'une porte marquât le seuil de cette région de l'Occident, la région de l'au-delà, où le mort s'était enfoncé. Elle est d'abord rectangulaire : au haut de ses vantaux, s'étale *l'Oud'ja*, l'œil mystique, et sur le champ, le portrait du mort se profile, accompagné de ses noms, titres et qualités. Tout mort, dont la personnalité n'est pas ainsi établie ne peut renaître à une autre vie. C'est l'acte d'état civil, qui lui assure son existence spirituelle ; le support où son double s'appuie dans l'Amenti. Un peu plus tard, la partie essentielle de cette représentation se porte sur la stèle, le plus souvent arrondie au sommet, que l'on érige au mur de la chapelle. Le disque ailé, l'habitant de Houd, plane dans le cintre, représentant le soleil nocturne, éclairant la région funèbre ; et au-dessous, court l'inscription donnant la prière à réciter, pour assurer les provisions du mort.

Ce n'est là toutefois que le côté, en quelque sorte matériel, de cette existence. Les artistes thébains nous en ont retracé le côté spirituel, avec un luxe de détails qui n'a rien à envier au premier.

Les renaissances, qui pour l'Égyptien sont la récompense du juste, prennent corps à l'office des funérailles. Celui-ci constitue la première des résurrections quotidiennes qui, pour l'Osirien, se



Tombe de Shennefer à Thèbes.

succéderont à l'aurore de chaque matin. Le disque ailé, « l'habitant de Houd, dieu beau qui irradie la lumière, » éclaire la stèle, de même que, dans les coins obscurs du ciel, il n'éclaire la fécon-

dation des germes de l'existence que, sur terre, Horus vainqueur répandra à son lever. Ce sont d'abord les phases du voyage, au cours duquel le mort s'identifie au soleil, s'enfonce à l'ouest, dans l'Amenti, et, d'après les textes, navigue vers le nord, en descendant la rive occidentale du fleuve infernal, à la suite de l'escadre divine; traverse les cercles de l'hémisphère inférieure, reçoit d'Isis la libation *kemp*, le liquide fécondateur, sang d'Osiris, grâce à laquelle il renaîtra à la vie du double, pour revenir au sud, en suivant la rive orientale, et renaître à l'est.

Les scènes de ce mythe commencent à l'arrivée du convoi dans les salles de la basilique sépulcrale et se développent, dans leur ordre naturel, jusqu'au seuil de l'appartement privé du double. Tout d'abord, le corps est porté dans la salle d'Hathor, déesse de l'Occident; puis dans celle d'Anubis, conducteur des morts, salle des offertoires; puis au sanctuaire, la salle d'Osiris. Là, se dresse la porte murée du caveau; puis les épisodes

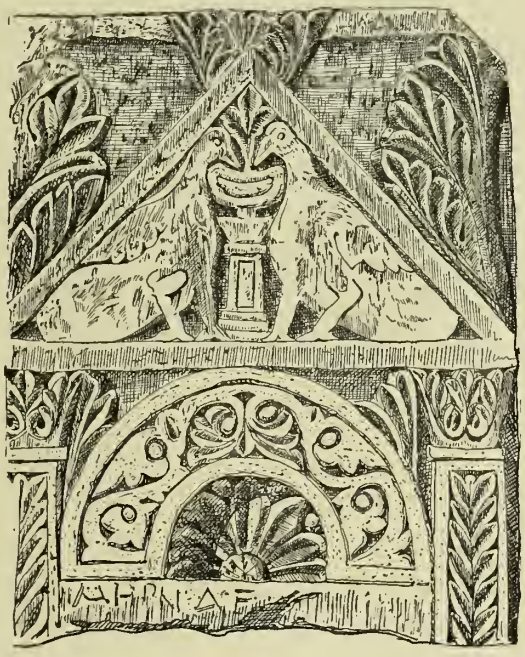
Tombe de Shennefer à Thèbes.

du voyage dans les ténèbres, représentés par les chambres du mystère, où tour à tour la momie est revêtue des attributs de

l'Osiris de l'Occident, — le disque qui va mourir ; et de l'Osiris de l'Orient, — le soleil ressuscité, se déroulent. Les prêtres sont figurés, récitant les oraisons ou procédant à des opérations magiques, et les symboles d'abonder. Une des tombes du cimetière thébain est, à ce point de vue, d'une exceptionnelle importance. Dans l'un des cantons du mystère, un cep de vigne prend racine et étend ses branches sur une partie du ciel infernal. A l'heure de la résurrection, le vautour de Maut, double féminin d'Amon, emblème de la maternité, plane sous le berceau ainsi formé ; à certaines places, des grappes pendent vers la momie ; à certaines autres, les fleurs du lotus, symbole par excellence du renouvellement, retombent également vers le mort.

II. — LE SYMBOLISME COPTE.

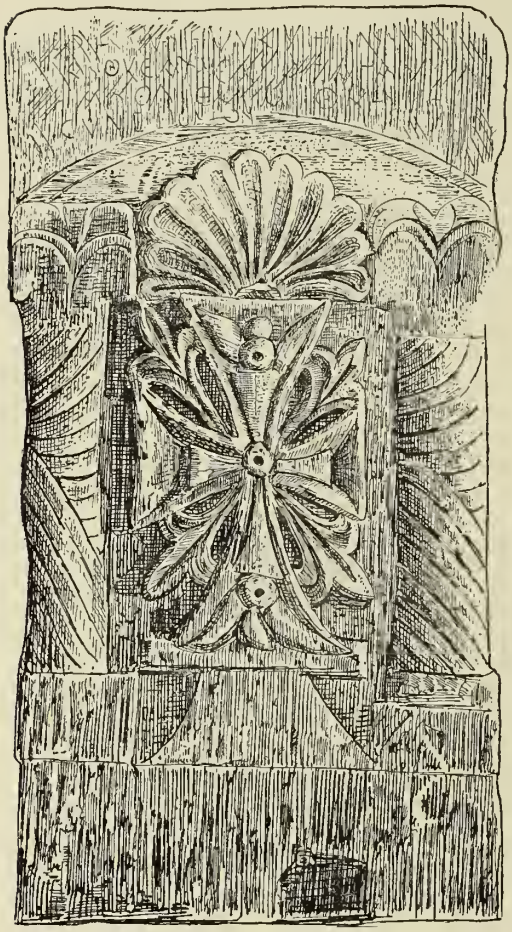
L'introduction de l'Évangile supprime toute la fantasmagorie de la vie du double, du moins en apparence, mais la pensée en reste présente à l'esprit du chrétien, quelque effort qu'il fasse pour s'en affranchir. Le mort, pour avoir adoré Jésus, n'en reste pas moins Égyptien, et partant ne change que l'extériorité de la disposition générale de sa tombe. La chapelle disparaît, l'appartement mortuaire se réduit au caveau. C'est, de même, une salle basse, voûtée, de médiocre importance, bâtie en briques crues, à laquelle un puits ou un corridor accède, mais encore faut-il qu'une stèle en marque la place ; qu'une



Portail d'église (stèle). — Musée égyptien du Caire.

porte se dresse à son seuil, et que, de même qu'à l'époque antique, une inscription relate les noms et les titres du bienheureux.

Dans la tombe païenne, le portrait, support du double, peut s'effacer du seuil, l'important est que la stèle renferme l'état civil du mort. Spiritualiste, le fidèle préfère l'idée énoncée à la forme concrète; aussi, le Copte peut-il se passer des accessoires du culte ancien, pourvu que son nom soit gravé, auprès du signe de sa foi, afin que le passant puisse, comme autrefois, prier pour le repos de son âme, et intercéder pour lui, auprès du Seigneur.



Portail d'église. Musée égyptien du Caire.

De même que la stèle égyptienne, la stèle copte est rectangulaire ou cintrée au sommet, et de même qu'elle aussi, son ensemble rappelle la porte murée de la tombe. L'ancien ventail au lourd verrou est devenu un portail d'église, le plus souvent flanqué de deux colonnes où de deux piliers. Ce portail, c'est la porte du paradis, suppléant le jardin paradisiaque, des peintures primitives des catacombes; c'est la basilique où Jésus trône au milieu du parvis — paradisus — entouré de colonnades, au seuil duquel pend généralement un rideau. Dans le tympan de l'arceau ou du fronton du portail copte, qu'un bandeau sépare du champ de la façade, une rosace, dont le centre s'accuse en goderon s'étale, là où jadis brillait le disque ailé, l'habitant de Houd. Cette division semble indiquer que la partie supérieure de

la stèle correspond au coin obscur du ciel égyptien, d'autant plus, que la rosace est généralement accostée de deux branches de feuillage (1), qui évoquent suffisamment l'idée des ailes du disque, pour que cette assimilation ne soit pas trop hasardée; car diverses variantes sont là, pour prouver qu'en ne précisant pas trop sa pensée, le sculpteur n'a été retenu que par la crainte de se montrer trop ouvertement attaché au culte du passé. La masse générale du portail peut rester la même; un portail plus ou moins rudimentaire; cependant, une division essentielle toujours s'y dessine, isolant la partie supérieure de l'arceau. Cette porte peut même n'être pas indiquée, la façade avoir un champ lisse, — le rideau tendu — que couronne un fronton grossier. C'est cette division que semble poursuivre, à travers l'ensemble, la dualité qui, pour le Copte, est l'essence de l'existence; la partie supérieure est le ciel, le *Douaout;* la partie inférieure, la porte de l'au-delà, où s'enfonce le mort, la porte de l'Amenti, où la croix se dresse pour protéger le corps.

Quand, sous Amenophis IV, prévalait le culte d'Aten, les peintures nous montrent les rayons émanés du disque, demeure de Ra, terminés par des mains tenant le signe de la vie, le *ankh*, la croix ansée, symbole suprême d'éternité, s'abaissant sur la terre : « Je te donne toute vie, toute stabilité, toute puissance », dit Amon, en transmettant, par des passes magiques, le pouvoir vivificateur au souverain, son fils; et le Pharaon est à genoux devant le dieu, qui tend vers lui la croix ansée : « Je donne les souffles de vie à ta narine », poursuivent les textes, et le monarque respire la vie, le *ankh*, que présente, à sa narine, le dieu. Dans les tombes, quand, à l'office des morts, les prêtres mettent les supports du double en possession de la seconde vie, c'est encore en portant le *ankh* à leurs narines. Ailleurs, le disque plane dans l'espace, et la chaîne sans fin qui le relie à la terre coule en mailles enlacées de *ankh*, entre les mains du Pharaon. Horus et Thot, personnifications du pouvoir rénovateur, et du pouvoir conservateur la font glisser : « Ce que tu fais descendre,

(1) Al. Gayet, *Les stèles coptes du musée de Boulaq,* Mémoires de la Mission archéologique de France au Caire.

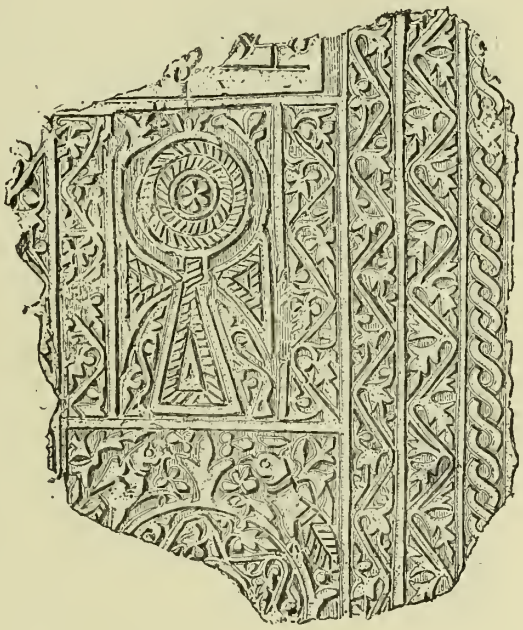
disent-ils au souverain, nous le faisons descendre ; et en faisant descendre, ajoutent-ils, il donne la vie à la double terre, le Seigneur, maître des Levers — le Pharaon —. » Or, diverses sculptures établissent que, pour le Copte, le disque n'a point cessé d'être la demeure divine. Dans les temples transformés en églises, l'abside prend place dans l'ébrasement des portes conduisant au sanctuaire; et tandis qu'une couche de mortier a voilé les bas-reliefs de toute la salle, le disque ailé, ornant la corniche, n'a point cessé de planer au-dessus de l'autel, éclairant, comme autrefois, la résurrection du dieu. Seulement, sur le centre de ce disque, quelque dévot formaliste a pris soin de

Sceaux de terre glaise. — Musée égyptien du Caire.

graver, au préalable, la croix, emblème du dieu mort, qui va réapparaître avec la célébration du mystère, et régner de nouveau au ciel. Par assimilation, c'est cette même idée qu'on retrouve sur le second type de la stèle funéraire ; le disque en éclaire le haut, la croix, posée sur le champ, annonce le mystère de résurrection accompli.

Si même le Copte a placé là quelquefois la croix grecque, c'est qu'il a reçu ce signe, sans examen, à l'heure des persécutions

religieuses. Nul doute, que dans les catacombes, où, au temps de Dioclétien, s'assemblaient les fidèles, elle n'ait occupé le premier rang. Mais, le libre exercice du culte reconnu, l'ancienne inclination reprit son cours, et tout naturellement, le Copte lui préféra la croix ansée. Pour lui, la croix grecque était un signe de mort, alors que ses affinités le poussaient à vouloir un symbole de renaissance. Aussi, est-ce la croix ansée qui rayonne sur les stèles, de même qu'autrefois au fond des syringes; et lorsque, par acquit de conscience, il introduit la croix grecque dans un monument, c'est en prenant soin de la faire alterner avec le *Ankh*. Toutefois, cette répétition ne fait point double emploi. Ce n'est point, ainsi qu'on pourrait être tenté de le croire, une transcription, à l'usage du vulgaire; un acte de foi bilingue, analogue aux pièces des chancelleries ptolémaïques. Elle semble plutôt répondre à cette dualité indiquée tout à l'heure : à un symbolisme voulu, celui de cette vie en partie double, dont l'Égypte antique avait si bien précisé le détail.



Croix ansée fleurie (stèle). — Musée égyptien du Caire.

Dans les peintures de sa chapelle funèbre, le Pharaon s'arrête aux divers reposoirs de la salle hypostyle, pour élever vers le ciel les éléments des vies dissoutes. Il tient à chaque main une cassolette, d'où jaillit une petite flamme, qui monte, en se recourbant, vers le ciel. Ces flammes sont les symboles de la vie émanée de l'être mort, la vie du corps et la vie du double; la vie de l'être hylique et celle de l'être psychique, résidant aux profondeurs du Douaout. A bien examiner l'œuvre copte, il semble que l'alternance des croix soit dictée par le ressouvenir

de cette dualité mystique. L'une des croix s'inscrit dans la partie supérieure de la stèle, celle qui semble réservée à la vie de l'âme, l'autre occupe le champ du tableau et a pour objet de préserver le corps.

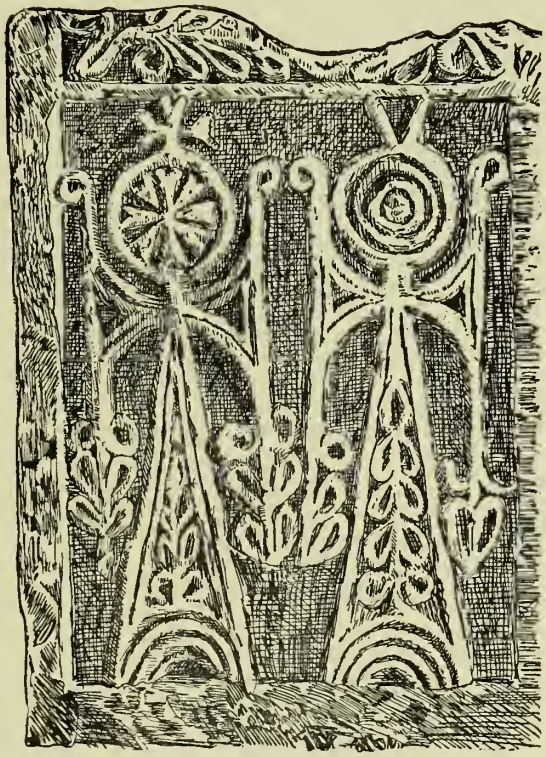
D'autres variantes précisent ce sens et rappellent ce mystère de circulation des atômes de vie, descendus du disque solaire. L'une consiste en une stèle fruste, d'époque archaïque. Deux croix y sont réunies côte à côte, l'une a la boucle de son bras supérieur remplie de cercles concentriques ; dans la boucle de l'autre, s'étale un fleuron foliace, que surmonte une petite croix. Mais le bras inférieur de chacune est rempli par une tige ascendante, chargée de boutons mi-clos, tandis que des deux extrémités de leurs bras transversaux pendent des tiges toutes semblables, et dont les pousses retombent sur le sol. Cette disposition n'est point due au hasard sans doute; mais plutôt, au ressouvenir du mouvement secret qui maintint l'équilibre de l'existence, et ces pousses servent à symboliser la germination, les effluves vitales, descendues du ciel sur la terre, et remontées de la terre au ciel.

Colombes et chacals dans les arceaux d'un portail d'église. Musée égyptien du Caire.

Ailleurs, des modifications, introduites dans la forme de la croix ansée, affirment, d'une façon précise, des intentions voulues. La boucle décrivant l'anneau du ankh s'est élargie et déprimée, jusqu'à se faire circulaire ; et dans ce cerle, s'incruste tantôt un disque, tantôt une rosace, tantôt la croix. Disques et rosaces sont ceux qu'on voit sur le haut des stèles, assimilé au ciel antique. C'est le principe de vie, caché dans son emblème, de même qu'autrefois Ra, dans le disque d'Aten. Quant à la croix ainsi

enchâssée, elle exprime peut-être l'une des formes les plus parfaites de la vie humaine, la vie du corps unie à la vie de l'âme ; la vie de l'être hylique, associée à celle du double, et lui servant de support.

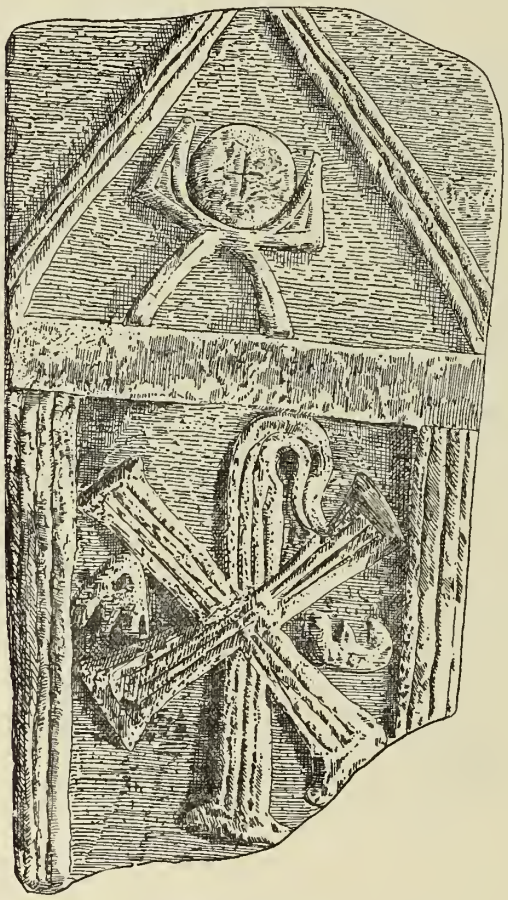
D'autres monuments donnent encore à ce signe nombre d'interprétations différentes ; la disposition de la branche transversale de la croix étant sujette à d'autres modifications. Normalement, la branche du *ankh* doit être, des deux côtés, légèrement évasée. Dans certaines stèles, l'évasement inférieur disparaît ; l'évasement supérieur s'exagère ; il en résulte un changement complet d'aspect, et qui fait songer à la montagne solaire, sur laquelle apparaît au matin le disque, l'Horus vengeur. Et, en même temps que cette intention se dessine, la boucle supérieure se détache de l'ensemble et s'isole. C'est un disque parfait, planant sur l'horizon. Ou bien encore, l'évasement des deux côtés du bras transversal se développe outre mesure ; la boucle supérieure est toujours circulaire et l'ensemble évoque l'idée du scarabée étendant ses ailes, l'une des formes les plus mystiques, prises par l'âme au cours de ses transformations.



Croix ansée double. — Musée égyptien du Caire.

La preuve que, pour le Copte, la croix ne fut jamais qu'un signe de renaissances journalières est, qu'à l'inverse de l'Occident, il n'a jamais représenté le Christ attaché sur elle, ni fait la

moindre allusion au douloureux Mystère. Monophysite au fond de l'âme, bien avant que les querelles du Nestorianisme et de l'Eutychisme eussent déchaîné le schisme du concile de Chalcédoine, il ne reconnut, en dépit de ses protestations d'orthodoxie, que la nature divine de Jésus, et conserva intact le sentiment qui avait été celui de ses ancêtres pharaoniques, quand, réglementant le mythe d'Osiris, ils en avaient banni tout ce qui rappelait la mort du dieu bon.



Croix ansée déformée. — Musée égyptien du Caire.

Et cependant, selon ce mythe, *Osiris oun nefer* meurt, lui aussi, alors que venu sur terre, pour instruire les hommes, il tombe vaincu par le principe du mal. Mais, ce drame sacré se déroule tout entier dans la légende, il n'a pour acteurs que des dieux; rien d'humain ne s'y rattache. L'Osiris qui meurt n'a de la nature terrestre qu'une forme vague, véritable double divin, échappé au royaume d'Hathor. Si les peintures de Dendérah et d'Edfou nous montrent Osiris couché sur son lit funèbre, aucune ne nous fait assister à sa mort, à la dispersion de ses membres. Jamais l'Égypte n'en retrace les épisodes; monophysite, elle ne reconnaît déjà que la nature divine du dieu et ne sait point concilier l'immortalité avec les tourments, les souffrances et la mort. Pour elle, quand Osiris meurt, c'est bien le dieu qui

meurt, et non l'enveloppe qu'il a revêtue pour se manifester sur terre ; et cette mort est si complète, qu'il ne peut revenir à la vie que par la volonté de Ra. Convertie à l'Évangile, elle ne voit de même en Jésus que la nature divine. Représenter la crucifixion eut été représenter la mort de l'homme ; et par conséquent reconnaître la dualité de la nature unie en sa personne ; elle préféra rompre avec le reste de l'Orient, plutôt que de s'y résigner.

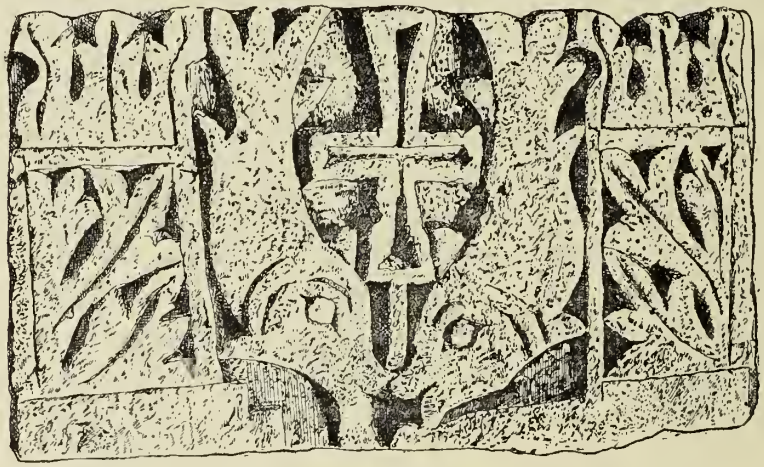
L'Ichtys et l'Épi. — Musée égyptien du Caire.

Ce n'est donc point un symbole de la double nature du Christ que traduit une stèle, où, dans l'arcature du portail, un poisson et un épi se détachent. Au fond des catacombes, le poisson servait à rappeler aux premiers chrétiens la phrase de Jésus : « Je vous fais pêcheurs d'hommes », par laquelle le Christ chargea ses apôtres de propager la Foi dans l'univers. Cet emblème se fit bientôt indéterminé ; sa forme vague devint celle du poisson du salut, l'Ichtys, ἰχθύς, dont le nom se trouvait formé par les lettres initiales des mots Ἰησοῦς Χριστὸς θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ, — Jésus-Christ, fils de Dieu, Sauveur. Une épitaphe, contemporaine de sainte Irénée, commente en ces termes l'Ichtys. « Race divine du céleste Ichtys, reçois d'un cœur pieux la vie immortelle, parmi les mortels. Réjouis ton âme dans les eaux divines, par les flots éternels de la sagesse, qui donne les trésors. Reçois l'aliment délicieux du Sauveur des saints. Mange et bois tenant l'Ichtys de tes deux mains. »

L'Ichtys. — Broderie de tunique. — Fouilles d'Antinoë.

Ainsi l'Ichtys n'est pas seulement l'image, par rébus, du Sau-

veur. C'est celle de Jésus, nourriture eucharistique des âmes. C'est ce « Poisson d'eau vive », dont parle saint Paul, représenté quelquefois naviguant à fleur d'eau, et portant, dans une corbeille d'osier tressé, les espèces consacrées, les pains de l'hostie, et le calice rempli de vin ; personnifiant ainsi Jésus. « Poisson d'eau vive, et pain véritable » *Pannis veris et acquae vivae piscis,* ainsi que le nomme Tertullien, sens que confirme ces paroles de saint Jérôme. « *Nihil illo dilius qui corpus Domini portat in vimineo canistro et sanguinem in vitro;* — Personne n'est si riche, que celui qui porte

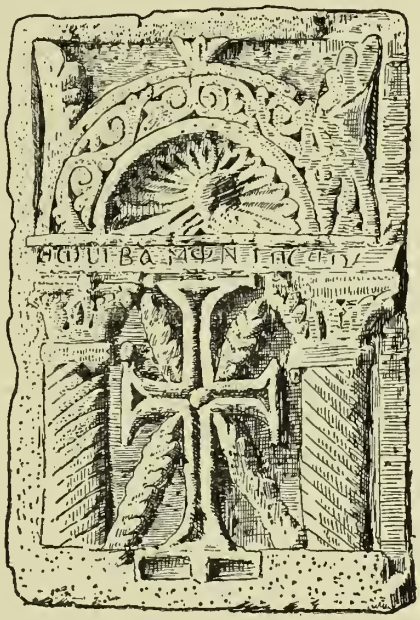


L'Ichtys (stèle). — Musée égyptien du Caire.

le corps du Seigneur dans une corbeille d'osier, et son sang dans un vase de verre. » Le sens ainsi fixé, l'Ichtys deviendra aussi le chrétien « Le fils de l'Ichtys céleste, le petit poisson à l'image de notre Ichtys ».

Mais si le Copte avait adopté, lui aussi, cette image du poisson, ce n'avait été que comme idéogramme du nom du Christ; toute son hérédité se soulevait contre une forme éternellement condamnée. Son ancien culte avait considéré le poisson comme immonde, c'était, pour lui, le brochet *An,* qui avait dévoré la virilité d'Osiris, jetée au Nil. « Je n'ai jamais mangé de poisson, » dit le mort, au cours de la confession négative. Pourtant, la haine des Empereurs, l'emportant sur les inclinations natives du Copte, l'avait fait se plier au précepte byzantin, et peut-être même, le

rébus ainsi composé l'avait-il séduit. Aux temps antiques, l'oie, dont le nom s'écrit de même que celui d'Amon, était devenue, pour cette raison, le symbole du dieu et se trouve souvent substituée à son image. Les calembours n'avaient même point épargné les divinités les plus redoutables, ni le pharaon leur fils (1). Le nom de la mère d'Aménophis, Maut-m-oua, a prêté matière à un jeu de mots, que nous a conservé le temple élevé, par ce fils, à Thèbes. Au sanctuaire de la déesse mère, un tableau retrace la naissance du souverain, avec cette légende. « C'est Maut-m-oua (Maut — la mère ; m-oua — en barque) faisant aborder ce dieu beau (son fils) à la rive », c'est-à-dire le mettant au monde. Et la souveraine apparaît sur un trône, dressé sur une barque, naviguant vers le levant.



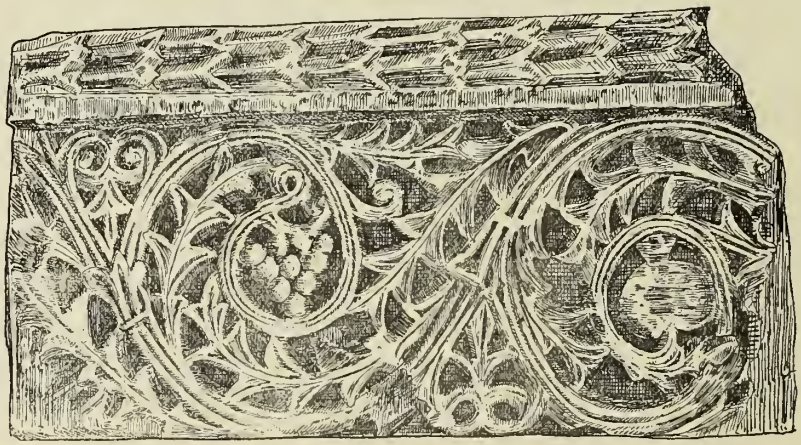
Portail d'église et épis. — Musée égyptien du Caire.

Ce goût est vivace chez le Copte, on le retrouve dans ses romans et dans ses contes. Mais cependant, il n'emploie le symbole du poisson qu'incidemment. Alors même qu'il s'y résigne, il faut encore que sa compréhension du dogme s'affirme d'une façon quelconque. C'est tantôt la répétition de l'emblème, tantôt l'introduction d'un signe nouveau. Car, il ne faudrait pas croire qu'en doublant le symbole, il entendait exprimer une double pensée. Cette répétition n'est qu'un rappel à ses anciennes croyances. Si deux poissons sont réunis, l'un représente le Christ descendu sur terre, l'autre son double resté dans les profondeurs du ciel. De même, le poisson et l'épi de la stèle citée. L'épi n'est que le symbole du dieu ; le poisson, l'hiéroglyphe servant à écrire son nom.

(1) Al. Gayet, *Le Temple de Louxor*, Mémoires de la Mission archéologique de France au Caire.

Dans les bas-reliefs pharaoniques, toujours la figure du dieu a pour complément son nom, écrit en marge de la scène, à laquelle il préside, et, de même que dans la tombe, une figure mythique anonyme est dépourvue de personnalité.

Le choix du blé comme emblème du Christ n'était point, ainsi qu'on pourrait être tenté de le croire, emprunté à la théologie byzantine. Ce n'était point, comme pour l'Occident, le corps divin, l'espèce du pain. Les Coptes identifiaient Jésus à Osiris et lui attribuaient les emblèmes de cet autre dieu bon, jadis également descendu sur terre, et dont le blé se trouvait précisément être l'un des premiers symboles. Dans le mythe osirien, le blé est la plante qui se renouvelle d'elle-même. Osiris vivant, c'est l'épi sur sa tige, uni à la terre, sa sœur Isis. L'épi coupé, ses grains sont consommés par les hommes. C'est la mort de la mutilation du dieu. Les mystères, célébrés dans les temples qui passaient pour renfermer une relique divine, retraçaient tout ce dogme, en une suite

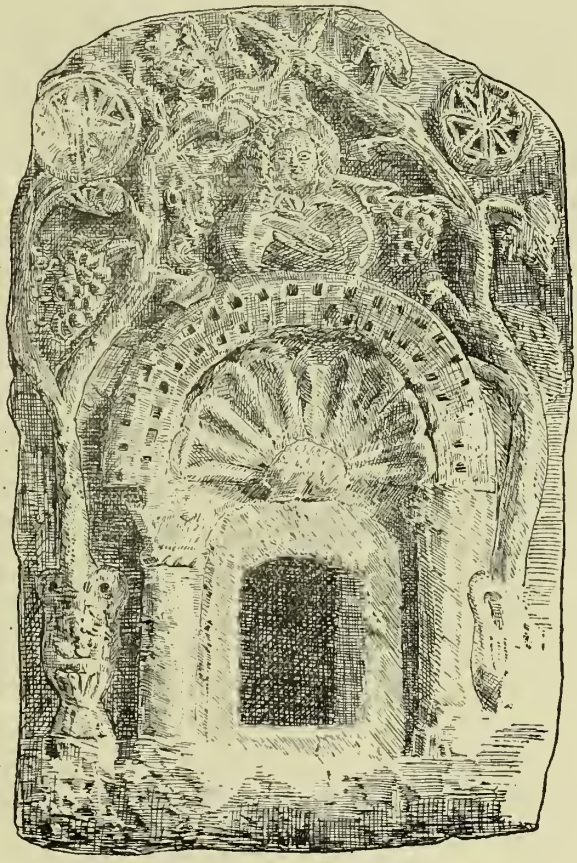


Rinceaux chargés de grappes. — Musée égyptien du Caire.

de cérémonies, célébrées au renouvellement de l'année. Les funérailles et la résurrection du dieu y étaient représentées en une sorte de scenario, analogue à celui qui, au Moyen Age, servait en Europe à rappeler les épisodes de la Passion. « Le 20 du mois de Choiak, disent les textes, des grains de blé étaient semés dans le jardin d'Osiris. » Ce jardin consistait en une cuve de pierre, auprès de laquelle se trouvait un bassin de granit. Dans la cuve

était une image en or du dieu, et un coffret enfermant une relique divine. Le lendemain, on procédait à l'exhumation « de l'Osiris de l'an passé », de l'Osiris mort. On entourait de plantes et l'on exposait au soleil la cuve qui le contenait ; puis, le nouvel Osiris était enfermé dans son cercueil de sycomore, c'était « l'Osiris ressuscité ».

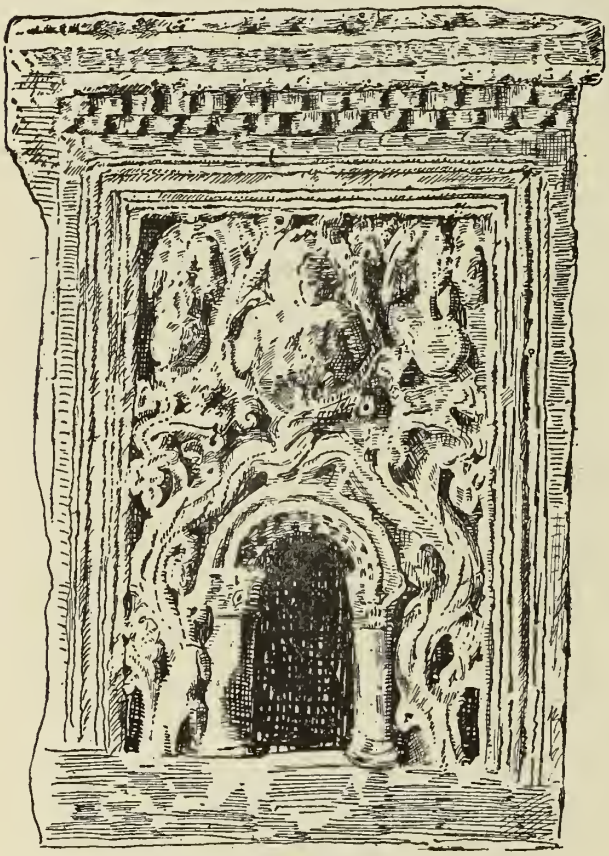
Le sculpteur copte identifie Jésus à Osiris ; sur la stèle il lui donne pour emblème l'épi coupé, mais cet épi, placé dans l'ombre du mystère, est la plante qui renaît d'elle-même. C'est à la fois l'Osiris enseveli et l'Osiris triomphant, l'Osiris couché dans le sarcophage et l'Osiris qui a repris ses membres, le dieu mutilé et le dieu qui se renouvelle, et que le *ankh* renouvellera. Si donc le Copte acceptait le blé pour symbole du Christ, c'est qu'il y était entraîné par l'hérédité de sa race, et qu'il retrouvait, sous cette apparence, la donnée de son mythe ancien.



Portail d'église. — Musée égyptien du Caire.

Une raison analogue l'amenait à considérer la vigne, elle aussi, comme le symbole du sang divin, ainsi que l'enseignait l'Évangile, mais, ce n'était point pour lui la transcription de la parole de Jésus à ses disciples : « Je suis la vraie vigne ; je suis le cep dont vous êtes les rameaux. » Dans l'antiquité, elle avait ombragé les

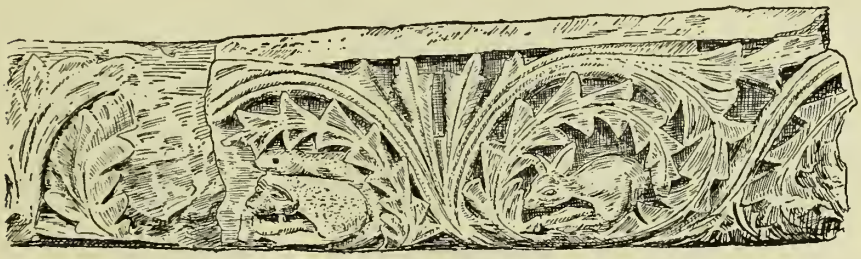
cantons du mystère. A Thèbes, la tombe de Shennefer n'est qu'une grotte, pratiquée dans la roche vive. A l'heure où le prêtre officiant récite sur le mort les prières de l'*Ap-ro,* — l'ouverture de la bouche, — qui rend aux supports la vie fictive du double, elle prend racine près du cadavre ; et, palissée en berceau, étend ses branches sur le ciel infernal, où s'opèrent les renaissances du soleil et du mort assimilé à l'Osiris de l'Occident. A mesure que les cérémonies se déroulent dans chacun de ses cantons, le retour du défunt à la vie se manifeste ; lorsqu'il reprend enfin possession de ses sens, le vautour plane sous le berceau.



Portail d'église. — Musée égyptien du Caire.

La vigne faisait donc partie intégrante des attributs d'Osiris, et jouait dans le mythe de sa mort et de sa résurrection un rôle considérable ; c'était là une excellente raison pour que le Copte tentât un rapprochement. De plus, pour rattacher le symbolisme nouveau à l'ancien, il s'empare des éléments représentatifs, qui lui sont fournis, pour concentrer sur un seul monument les emblèmes de sa jeune croyance. De même que dans le mythe païen, sa stèle est la porte de la région funèbre. Il en garde l'aspect général et les principaux détails ; seulement, il a pris des Grecs l'architecture de la basilique paradisiaque ; sa

porte devient le portail d'église ; au devant, deux ceps de vigne croissent, allusion directe à l'idée qu'il se fait de l'existence, et tapissent leur branche au dessus de la voussure de l'arceau. Dans l'enchevêtrement des tiges, le Christ apparaît, comme autrefois l'épervier d'Horus, planant à l'aurore, et à chacun des angles du monument, s'estompe tantôt une rosace étoilée, tantôt un disque, sur lequel vient se poser la colombe. C'est là, pour le fidèle, la réunion des symboles primordiaux de la foi chrétienne, la réunion du corps et du sang divins, symbolisés sous les deux espèces ; l'hostie et la vigne chargée de raisins. Plus encore, l'étoile dont est frappée l'hostie est comme une ressouvenance antique, celle de l'étoile *Tia* servant à écrire le mot « adoration », et à synthétiser, l'idée du *Douaout,* le ciel intermédiaire, où les résurrections s'opèrent. Quant au disque, c'est encore l'hostie ; et si la colombe s'en dégage, c'est, à n'en pas douter, un nouveau rappel au mythe antique, l'épervier qui sort du disque, que nous montrent les



Frise de l'église d'Akhnas. — Musée égyptien du Caire.

peintures de Denderah et d'Edfou. Le dieu vainqueur, réapparu au matin, devenu l'esprit de dieu se dégageant de son corps, au cours du service divin.

L'une des peintures symboliques qui toujours eut la prédilection des Coptes est le lièvre. Sur les stèles antiques c'est l'hiéroglyphe *Oun* du groupe *Oun-nefer*, l'Être bon, qualificatif constant d'Osiris, considéré comme le protecteur des morts, leur appui au milieu des embûches de la région d'Occident.

C'est cette idée qui prévaut sur les stèles de Thébaïde. Le lièvre se dresse dans l'ébrasement de la porte, comme pour accueillir le défunt. Souvent, la figure est répétée, affrontée sur la croix ;

dans ce second cas, la répétition occupe la partie inférieure de la stèle ; dans le premier, le lièvre alterne avec l'insecte, image de l'Esprit Saint. Mais, le plus souvent, c'est cet insecte qui, deux fois répété, plane dans l'espace du mystère céleste, pareil à la double Mâ antique, dont la flamme jaillissait aux quatre points cardinaux, lors de la revivification des existences. Il y aurait un long parallèle à établir entre l'Esprit Saint, puissance renovatrice, essence primordiale des choses, et Mât, déesse de la lumière et de la vérité.

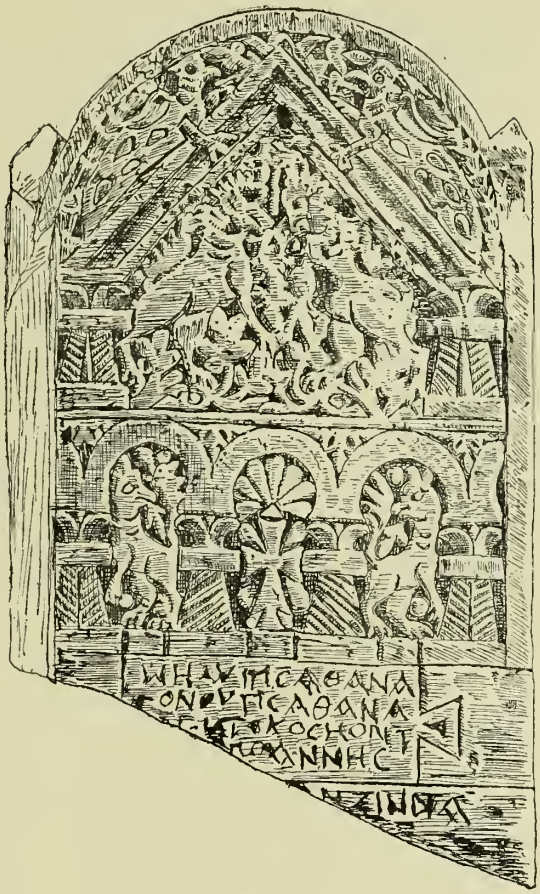
Dans la religion égyptienne, Mâ personnifie la flamme créatrice. Sur les corniches des plus vieilles tombes, sur celles des plus

Sceaux d'hostie. — Collection de M. le Dr Fouquet.

vieilles stèles, on retrouve constamment une frange de palmettes multicolores, ressouvenir des branches de palmier, symboles de renaissance, plantées autrefois au bord des fosses, et devenues, par assimilation, symboles de la flamme de Mâ. Les salles des temples dans lesquelles le pharaon procède aux passes magiques, qui font jaillir le Mâ des tabernacles où reposent les germes des existences, celles où il passe, revivifiant toutes choses, ont toujours de semblables corniches, et partout la vie s'annonce par irradiation. Dans la stèle chrétienne, les angles du fronton ou la frise qui couronne le portail sont surmontés de palmettes, qui, pour s'être déformées, en passant par le répertoire de Byzance, n'en

gardent pas moins un grand air de parenté avec les flammes antiques et ne sont qu'une traduction de la vivification, par l'intermédiaire de Mâ.

C'est encore ce symbole que, sous une autre forme, on peut reconnaître sur une autre stèle. Sa façade a trois portes, sur celle du milieu rayonne la croix ; dans les deux autres se dresse le chacal classique d'Anubis, *ap herou*, celui qui ouvre les chemins. Dans le ciel, deux lions sont affrontés, image de la double force *khent ;* et tout au fond du mystère, est par deux fois aussi répété l'insecte, personnification de l'Esprit Saint. Le rôle d'Anubis est trop connu, pour qu'il soit nécessaire de faire un rapprochement entre son ministère ancien et celui qu'il exerce à la période chrétienne ; de même qu'à l'époque antique, il est le guide du mort, à travers les chemins infernaux. C'est la traduction des tableaux des catacombes romaines, montrant l'assistance des saints, les représentant conduisant l'Orante au tribunal du Christ-Juge. Anubis remplace le saint auprès du mort, alors que celui-ci remonte les chemins de l'Amenti.



Portail d'église. — Musée égyptien du Caire.

Ailleurs enfin, la figure même de l'Orante se profile, les bras levés, les mains tendues vers le ciel, en un geste, qui, pour être

emprunté au hiératisme de Byzance, n'en est pas moins l'interprétation de l'un des dogmes les plus précis du rite antique. L'Orante avait été la première forme invoquée, au fond des catacombes romaines, par les premiers chrétiens. C'est la figure en prières, dans l'attitude d'imploration consacré par l'Église, en souvenir de la Passion du Christ, « car notre prière sera plus vite exaucée, dit saint Ambroise, si notre corps représente le Christ, auquel nous pensons... » Au fond des *arcosolia*, ces figures, qui invariablement sont des figures de femmes, drapées dans de longues robes blanches, prennent une signification symbolique. C'est l'âme, séparée du corps, l'âme désincarnée de l'élu, qu'accompagne l'inscription *bonæ animæ in pace*. — Ame bienheureuse repose en paix. — C'est aussi l'image que décrivent les Actes de saints Pierre et Marcelin. « Le bourreau témoigna qu'il avait vu leurs âmes sortir du corps, en formes de jeunes filles, qui parées d'or et de gemmes, et vêtues d'habits

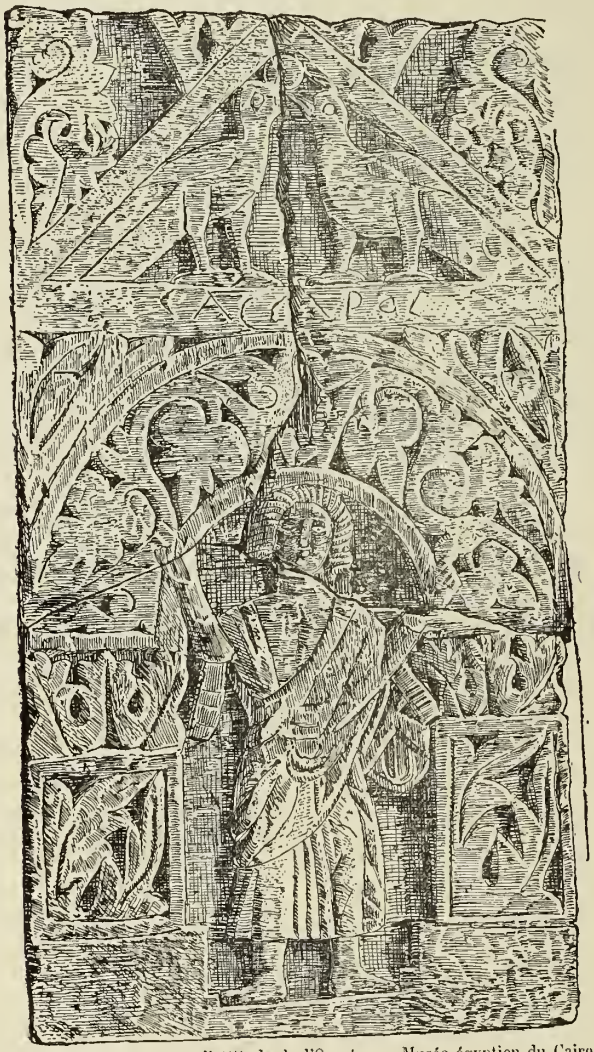


Figure d'officiant dans l'attitude de l'Orante. — Musée égyptien du Caire.

étincelants, furent portées au ciel par les mains des anges. » Elle personnifie l'âme délivrée des épreuves de la vie, et qui prie pour le salut de l'âme de ceux qui sont restés ici-bas. Représentée parmi les arbres et les fleurs du jardin, qui devient le paradis, c'est encore l'âme bienheureuse, jouissant dans la Jérusalem divine du bonheur réservé aux fidèles. Plus tard, elle est montrée recevant l'assistance des saints, qui l'introduisent au tribunal du Christ-Juge ; mais en même temps le jardin paradisiaque a fait place au porche de la basilique, ou est suspendue une lampe allumée, emblème de la lumière de Jésus.

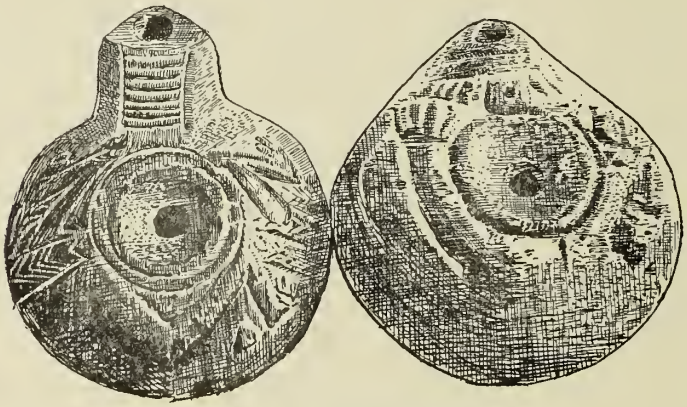
Pour le Copte, cette figure interprète le mouvement du principe vital, la circulation des atômes de vie. Si le personnage observe à la lettre le hiératisme chrétien, son geste n'en rappelle pas moins le *kha*, les bras du *double*, caché dans le *Douaout ;* ou bien encore ces personnages étranges, qui apparaissent dans les scènes relatives à la naissance d'Aménophis III.

Là, un tableau synthétise l'enfantement du roi. Sous un lit sont trois Horus et deux Set, faisant l'acte *khou*, d'où résulte l'influence heureuse. De l'autre côté est Bès, dans son caractère de génie rénovateur, et Thouéris, qui préside aux naissances du soleil. Entre les deux groupes de figures, sont deux inscriptions affrontées. L'une illisible, du côté de Bès, l'autre se traduisant ainsi : « La royale douceur, la délicieuse, la chérie, la reine Maut-m-oua, la mère royale, vivificatrice éternellement. Elle a possédé le feu de l'enfantement — c'est-à-dire elle a conçu. — Sort le retour du feu, — c'est-à-dire, qu'en enfantant, elle ranime une existence, la flamme de vie, montée au ciel sur le foyer des cassolettes, redescend, par son entremise, sur terre. — Et au-dessous de Maut-m-oua sont deux personnages agenouillés, les bras levés, formant le *kha*, du mot *tkha*, déterminé par le feu, et portant sur la tête le réchaud, d'où la flamme surgit et retombe, image de l'effluve, qui va et revient. Derrière eux, des personnages à tête de bélier, tête de Khnoum, tiennent dans chaque main une croix ansée. Ils lèvent un bras vers le ciel, et abaissent l'autre vers la terre, faisant alternativement monter et descendre la vie. Sur le lit, ou plutôt sur le trône posé sur le lit, la reine enfante, entourée de neuf déesses ; quatre sont

debout derrière elle; deux la soutiennent, deux autres, agenouillées, reçoivent l'enfant, tandis que le double de celui-ci, matérialisé par des bras qui se dressent au ciel pour y aspirer, comme la flamme, planent au-dessus des cartouches enfermant son nom.

C'est cette idée qu'on reconnaît tout au fond de la pensée de l'artiste copte, et l'Orante, debout dans l'arceau de son portail, semble elle aussi être le *kha*, qui s'élève vers le ciel; la flamme de vie, remontant au séjour mystérieux. Sur certaines stèles, la minutie du détail va jusqu'à suspendre à chacun des deux angles de la porte une lampe (1), tenant place de la cassolette. Ce n'est plus l'Orante, la figure de femme des catacombes, mais l'officiant, vêtu de la chasuble, comme autrefois le prêtre égyptien de la peau de panthère, alors qu'il récitait le rituel de l'*ap ro*.

Si risqués que semblent ces rapprochements, bien des docu-



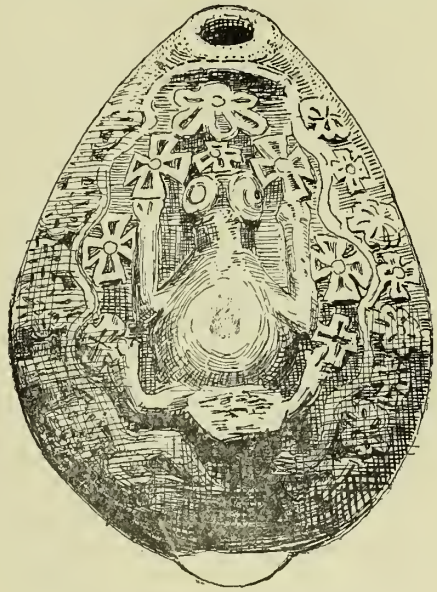
Lampes de terre cuite. — Musée égyptien du Caire.

ments, insignifiants en apparence, concourent à leur donner consistance. Voici quelques-uns des principaux.

Nombre de lampes funéraires, de forme romaine, retrouvées dans les tombes coptes, ont pour ornement les bras levés, servant à écrire le mot *kha*, et c'est précisément vers l'extrémité des doigts, que se trouve le bec où brûle la flamme. Un lien rattachait donc

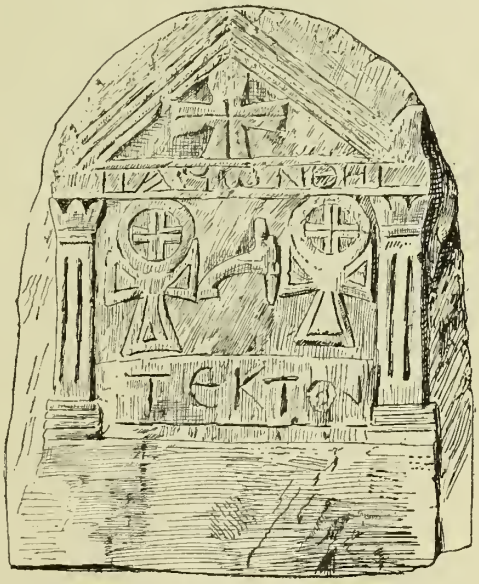
(1) Al. Gayet, *Les stèles coptes du musée de Boulaq*. Mémoires de la Mission archéologique de France au Caire.

encore celle-ci à son ancien idéogramane, puisque cette figuration des bras ne se retrouve nulle part ailleurs. Sur certaines autres lampes, d'où le *kha* a disparu, le décor est donné par une grenouille, entourée de croix grecques ou de croix ansées; et là encore, la réminiscence n'est pas moins grande que dans le cas précédent.



Lampe de terre cuite. — Musée égyptien du Caire.

La grenouille avait été, pour l'Égypte antique, le signe des infinités; comme hiéroglyphe, c'est le chiffre des millions. Au point de vue symbolique, elle sert à exprimer la multiplicité des renaissances. Le sceptre de la déesse *Tar*, qui préside au renouveau, se compose de la tige de palmier, terminée par le sceau du mystère, sur lequel la grenouille s'accroupit. Veut-on énoncer par le symbolisme cette idée de résurrection de chaque année, dont elle est l'initiatrice? On suspend à son bras les signes de fêtes, auxquels sont attachés les *ankh*.



Le *sotep* entre deux croix ansées. — Musée égyptien du Caire.

Ailleurs, Amon sera représenté le sceptre en mains, exécutant à la nuque du Pharaon les passes magiques, qui lui déléguent l'influence vivificatrice : « Je te donne toute vie, toute stabilité, toute puissance, dit-il, je te

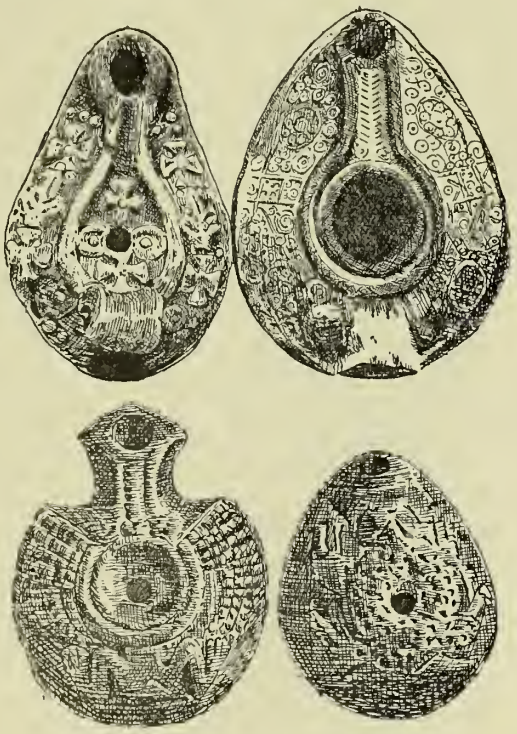
donne la force et la durée : je te donne les renaissances de chaque jour, en qualité de dieu Ra. » Et ce dernier membre de phrase sera encore écrit par le soleil, la grenouille et la branche de palmier.

C'est tout cela qu'on retrouve sur les lampes de terre cuite de la Thébaïde. Un feuillage, qui tient lieu de la branche de palmier, serpente sur le rebord ; et dans ses replis, un semi de croix s'étale. Au centre, la grenouille a la tête tournée vers la flamme, de même que l'étaient les doigts du *kha*, dans l'exemple précédent. C'est là, à n'en pas douter, un nouveau symbole d'espérance ; la croix, emblème de renaissance, multipliée par le chiffre des infinités. Le Copte ne suivait point au pied de la lettre, l'enseignement chrétien ; il ne croyait qu'aux revivifications, et les rappels à une doctrine ancienne, apposés sur la lampe, où brûle la flamme, donnent une fois de plus, l'idée que la ressouvenance du *kha* servait encore de base à la religion ; et que, dans celle-ci, l'ancien mythe transperçait tout entier.

Souvent même cette persistance du sentiment ne prend point la peine de se déguiser sous des apparences qui lui sont étrangères. Sur le champ d'une stèle, deux croix ansées se trouvent séparées par le signe *sotep*, l'instrument employé à éprouver l'or, et à écrire le mot *sotep*, l'éprouvé, l'élu. Ainsi rapproché de la croix, on peut y voir une variante de l'ancienne appellation *sotep-n Ra*, l'élu de Ra, titre qu'avaient porté les pharaons des dynasties thébaines ; ou bien encore, le nom du mort se trouve écrit tout auprès, et dans ce dernier cas, le *sotep* conserve son ancien rang idéographique, et n'est plus qu'un signe d'élection équivalent au titre de bienheureux. Sur une autre stèle, l'escalier à trois marches remplace le *sotep*, entre les deux *ankh*, et lui aussi

Lampe de terre cuite avec la vigne et la conque absidiale. Musée égyptien du Caire.

évoque le ressouvenir de l'escalier du dieu grand d'Abydos, — Osiris, — sur les marches duquel devait être déposé le *souten-dou-hotep,* le royal don d'offrande, offert au mort. Enfin une dernière stèle donne une variante encore plus caractéristique. Elle a un portail à trois arcades; dans son fronton, plane la rosace accostée de branches, rappelant les ailes du disque; dans chacune de ses portes latérales s'enchâsse le *ankh;* dans la porte majeure, la croix grecque. Mais, au-dessous de cette décoration, que rien ne différentie des thèmes ordinaires, est une barque, pareille à celle qu'on voit dans les peintures, retraçant le voyage du mort vers Abydos. Seulement, à la place de la cabine où la momie repose ordinairement sous un catafalque, s'étale le chrisme; tandis qu'au-dessus, se détache un emblème fruste, dont, malheureusement, il est impossible de préciser la forme exacte. Or, si le vaisseau fait partie du symbolisme primitif, et se rattache au cycle maritime, pour exprimer l'idée du voyage, dont généralement le phare marque le terme, et dont l'ancre indique l'atterrissement à ce port et symbolise l'espérance, si enfin pour rappeler que l'espérance chrétienne s'appuie à la croix, l'usage prévaut de montrer le mât coupé par la vergue, jamais la coutume ne s'établit de peindre le chrisme posé sur le navire, et cette formule toute égyptienne ne saurait être que le rappel aux rites du dogme Osirien.

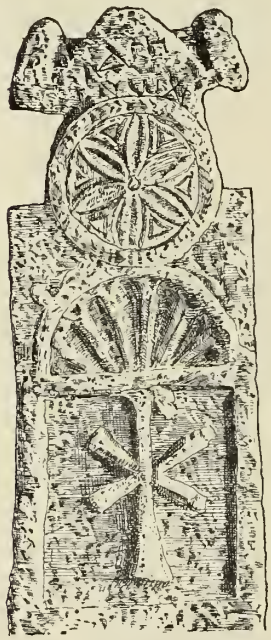


Lampes de terre cuite. — Musée égyptien du Caire.

Au reste, toutes les amulettes qui jadis avaient assuré l'existence

du double se transforment plus ou moins dans le répertoire copte, et c'est ainsi qu'une petite stèle, de style archaïque, qui, sur son vantail, porte un chrisme de haut relief, se couronne d'un fronton, dont la masse donne la silhouette du scarabée. La tête a disparu, les pattes sont à peine indiquées ; le corps, en guise d'élytres, est recouvert d'un fleuron nimbé d'une couronne ; et cependant, le symbolisme de l'intention est évident.

Pour l'Égypte, le scarabée avait été le gage par excellence des éternelles renaissances. Son nom *khépérou* dérive de la racine *kheper,* dont le sens est *devenir*. D'autre part, Khepra, le dieu aux transformations multiples, semble l'avoir eu, à l'origine, pour emblème. Tout d'abord symbole de l'existence terrestre, l'image sacrée devint rapidement celui des devenirs dans l'Amenti. C'est l'image de la vie présente et de la vie future, un talisman contre la mort ; une amulette dans l'autre monde. Celui du cœur, placé sur la poitrine du mort, portait sur le plat une prière conjurant ce cœur de ne point porter témoignage contre son maître, au jour de la comparution de celui-ci, devant le tribunal osirien. « O mon cœur, dit cette prière, mon cœur qui me vient de ma mère, mon cœur de quand j'étais sur terre, ne te dresse pas contre moi. » Introduit dans le christianisme, c'est encore un rappel aux devenirs paradisiaques, qui, pour le Copte, sont la forme nouvelle des devenirs anciens.



Stèle surmontée du scarabée.
Musée égyptien du Caire.

La preuve en est que, sur une autre stèle, une figure de femme orante, les bras levés, et écrivant le *kha*, tient à chaque main une tige de feuillage, de même que la déesse *Tar* est souvent représentée, les sceptres du double renouvellement en mains. A regarder attentivement la stèle copte, on croirait reconnaître un épi de blé dans la tige de feuillage. S'il en était ainsi, le parallèlisme entre le symbolisme copte et l'ancien pourrait être poussé fort

loin; et l'on serait tenté d' y voir la figure de la Vierge, identifiée à Isis. Si, au contraire, le feuillage est celui du palmier, on aurait ainsi l'âme orante, au jardin paradisiaque, assimilée à la déesse Tar des temps antiques. Ce tableau, cher aux premiers chrétiens, leur représentait la félicité de l'âme affranchie, goûtant le bonheur des élus. Ce jardin du paradis, c'est le lieu de rafraîchissement, demandé par le canon de la messe, au memento des morts « *locum refrigerii ut indulgeas deprecamur* », le jardin décrit par la vision de sainte Perpétue, verte prairie ombragée d'arbres, semée de roses, où l'Orante est accueillie par le Bon Pasteur. L'arbre, à lui seul, suffit à le figurer; symbole de résurrection, c'est tantôt l'olivier, arbre de paix; le plus souvent, le palmier de la Jérusalem céleste. La rose est la seule fleur qu'on y voie éclore; quelquefois des vignes y croissent, chargée de pampres; des paons se posent sur leurs branches; des grands vases, d'où l'eau s'échappe, y marquent les quatre fleuves sortis de la montagne de Sion. De tout cela, le Copte ne retenait qu'une chose, l'assimilation possible du palmier de Jérusalem à celui qui, autrefois, exprimait les recommencements indéfinis, les renaissances journalières; et si ce dernier sens doit être adopté, on y trouve l'identification de l'Orante à la déesse Tar.

Portail d'église et figure d'Orante.
Musée égyptien du Caire.

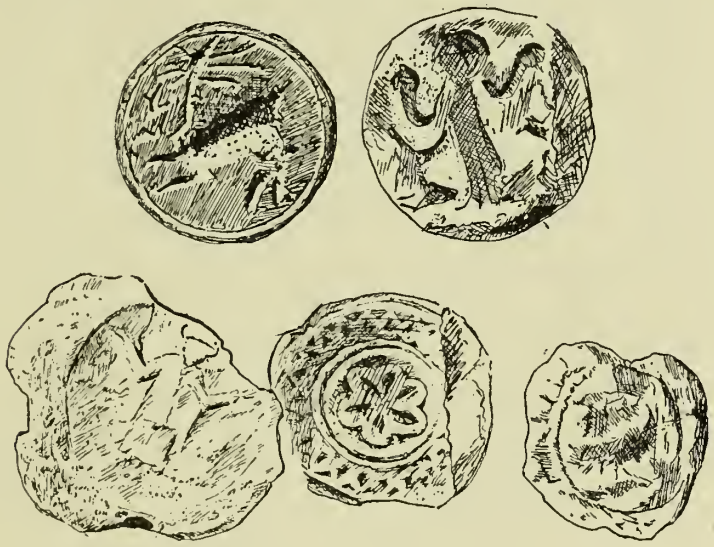
Mais, sur d'autres monuments, la Vierge est représentée allaitant l'enfant Jésus, dans la pose consacrée d'Isis allaitant Horus. Au dessus de la scène, s'étend le plafond du ciel antique, et au dessus de ce plafond, plane dans le mystère l'épervier, symbole du dieu qui vient d'apparaître. Malheureusement, cette partie de la stèle est brisée; la moitié de l'épervier manque; pourtant, dans ce qu'il en reste, il est aisé de reconnaître l'oiseau des stèles de la

Thébaïde, qu'il est, à vrai dire, assez difficile de classifier. Épervier par la forme, il tient de la colombe par les attributs; une branche d'olivier au bec, il couvre de son vol abaissé la croix et les symboles qui l'entourent. Faut-il reconnaître en lui la colombe rédemptrice apportant le signe de la paix du monde racheté; l'âme du fidèle après la mort? Ces deux sens sont consacrés par les

Sceaux d'hostie. — Collection de M. le Dr Fouquet.

peintures des catacombes : dans le premier, c'est la colombe de l'arche, dans le second, c'est l'*anima simplex anima innocentis sine palumbas sine fel spiritus sanctis* « l'âme simple, l'âme innocente, la colombe sans fiel, l'Esprit-Saint », colombe Esprit-Saint, qui n'est autre que l'âme purifiée par le baptême; qui apparaît au baptême du Christ, et qu'on voit posée en adoration sur les bras de la croix. Ou bien est-ce la figure d'Horus vainqueur, l'oiseau *rekhi*, l'esprit de lumière, la personnalité en substance mais désincarnée, assimilé au phénix, l'oiseau paradisiaque ; une fusion des deux symboles, l'Esprit de lumière assimilé à l'Esprit-Saint? Tout cela est possible, surtout si l'on se reporte aux théories

de Valentin et de Basilide. Quoi qu'il en soit, c'est cet oiseau qui plane dans le haut de la stèle, ou la Vierge se confond avec Isis, lui qui sort du disque qu'on voit aux portails des basiliques; lui qui se nimbe d'une couronne de feuillage, comme d'une lumineuse auréole d'apparition. A la rigueur cependant, une dernière supposition est possible. La disposition des ailes et du corps de l'oiseau, tout en se rapprochant de celle des colombes coptes, rappelle d'une façon frappante le vautour de Nékheb, la lumineuse, dont le rôle mystérieux est de faire le *Sa,* de communiquer l'influence magique, qui met en possession du pouvoir divin. Sous les plafonds des chapelles funèbres et des tombes, ces vautours planent ainsi, tenant dans leurs serres les palmes de lumière; de plus, le vautour est un symbole de maternité. Toutes



Sceaux d'hosties. — Musée égyptien du Caire.

ces raisons militent en faveur d'une assimilation, sinon certaine, au moins possible; et l'on aurait alors une Nékheb chrétienne, l'Esprit-Saint communiquant à la Vierge l'influence divine, qu'elle transmettra à son fils.

C'est cet oiseau encore qu'on retrouve sur une autre stèle, où se réunissent, autour de la croix, les attributs du christianisme monophysite. Dans son bec, la branche d'olivier a fait place à la croix, et à son cou, est suspendu un ornement singulier, dont la forme

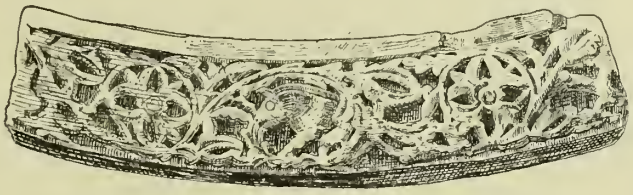
est exactement celle des fermoirs de colliers de certaines déesses ou des principaux dieux des morts. Or, au cours de diverses cérémonies magiques, par lesquelles les unes transmettent au souverain l'influence magique, les autres étendent leur protection sur l'osirien, on les voit tendre ce fermoir vers ceux-ci. Cet ornement,

Symboles groupés entre les bras de la croix. — Musée égyptien du Caire.

en outre, est encore le syllabique *sam*, la rame, dont le sens est rassembler, réunir, et qui, posé au cou de l'oiseau mythique, semble dire au fidèle que tous les principes de vie et de renaissance, symbolisés sur la stèle, se trouvent être rassemblés en lui, principes complexes, qui résument les croyances de l'Égypte

antique et ne se rattachent au christianisme que par la croix, à l'entour de laquelle ils sont groupés.

L'extériorité du culte exigeait toutefois que cette croix occupât la première place. Elle s'étale donc, sur toute l'étendue de la stèle. Au pied de son bras inférieur, deux lions hissants se dressent, au milieu de rinceaux de feuillage, symbole de la force de renouvellement. Aux temps anciens, le lion était l'emblème de vaillance et de triomphe. *Dou nnk khent neb.* Je te donne toute force, dit invariablement le dieu au pharaon, tandis qu'il lui présente le rameau de palmier, la palme de *Tar*, qui sert à exprimer les



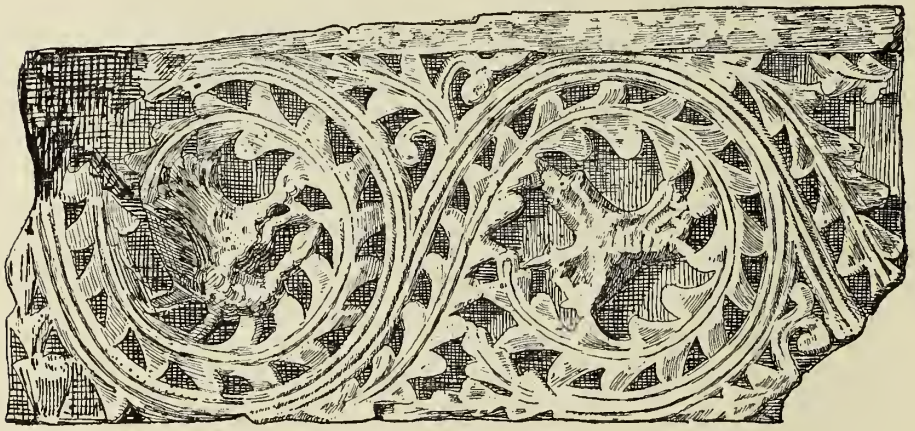
La gazelle dans l'ombre du mystère. — Frise de l'église d'Akhmas.

recommencements. Le rinceau tient lieu de la branche de palmier, et tout est centré sur la croix médiale. Entre les bras supérieurs de celle-ci, sont le cynocéphale de la gazelle, également pris dans des feuillages; le cynocéphale, symbole générateur, se rattachait dans l'antiquité au culte de Thot. C'est lui qui assiste au mystère des recommencements, qui préside dans l'Amenti, à la pensée de l'âme, lui encore, qui, agenouillé dans la barque de Ra, célèbre le dieu par le chant des litanies. Quant à la gazelle, principe d'impureté, c'est dans les peintures, le symbole de l'ombre; elle alterne régulièrement avec la feuille retombante, posée sur les coins du ciel, fermés à la lumière des vivants. Lorsque le roi, identifié au soleil, est figuré comme vainqueur des ténèbres, on le voit égorger la gazelle, puis traverser l'espace en courant, retraçant la marche du soleil à travers le ciel.

Complétant le tout, le lièvre et le chacal s'enchâssent entre les pattes de la colombe; à droite, le chacal est dans son rôle d'Anubis, qui ouvre les chemins du nord. A gauche, le lièvre peut être aussi considéré comme ayant une signification symbolique semblable. Il ouvre les chemins du sud, qui ramènent l'Osiris au jour.

En tous les cas, il est l'emblème du Christ, assimilé à l'Osiris de l'Orient, le soleil s'élevant sur l'horizon.

L'ensemble de cette représentation serait alors la transcription chrétienne de cette phrase, par laquelle Ra confère au roi le pouvoir vivificateur dans les tableaux antiques. « Je te donne toute vie, toute force, toute puissance ; toute durée est avec le maître de la double terre, le fils de Ra ». Et le *sam* suspendu au cou de la colombe, signifierait que cette vie, cette durée, cette puissance sont rassemblées en elle, pour la vertu de la croix sur laquelle elle s'écartèle. D'ailleurs, un indice précieux qui militerait encore en faveur de cette théorie, que le type de l'oiseau copte, adopté

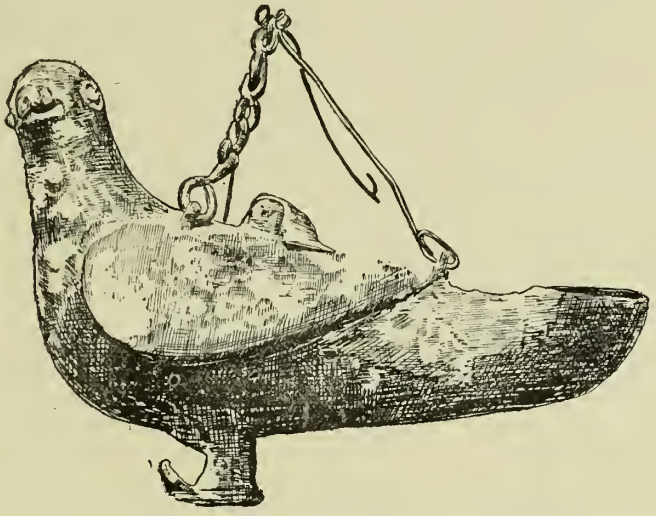


Le chacal d'Anubis. — Frise de l'église d'Akhmas. — Musée égyptien du Caire.

comme symbole de l'Esprit-Saint, est bien celui de l'épervier d'Horus est que les lampes de bronze, servant à l'éclairage des chapelles, en affectent généralement la forme. Un ressouvenir de lumière se rattachait donc indissolublement à lui. Ce qui, plus encore, tendrait à le prouver, est que, sous un fronton aigu, que surmonte deux gazelles, l'oiseau se détache, ailes éployées, l'aspect triomphant; Horus vainqueur, se dégageant de l'ombre, Esprit-Saint venant illuminer le monde et le vivifier.

Aurait-on alors dans ce bas-relief la personnification de l'Esprit Saint, le souffle de Dieu, en qui réside la puissance que Ra conférait au roi, par des opérations magiques? C'est fort possible encore, si l'on se souvient de la filiation par émanations

du système gnostique. En l'état de la question, il est difficile de se prononcer. Et cependant, c'est pas à pas, que l'on peut suivre



Lampe de bronze. — Musée égyptien du Caire.

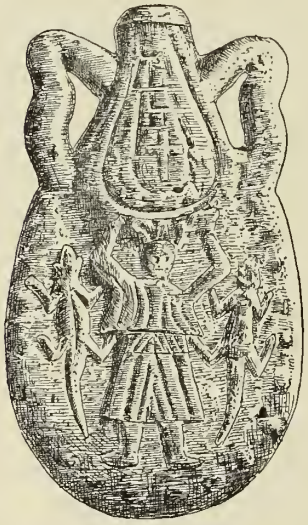
cette transposition des anciens symboles d'Amon, de Ra, d'Osiris, d'Horus, dans les symboles de la foi nouvelle. Une plaquette

Groupe d'élus. — Frise de l'église d'Akhnas. — Musée égyptien du Caire.

les montre tous réunis, la vigne, l'hostie, le lièvre, la colombe, la croix ansée, et jusqu'à un tabernacle ouvert, laissant voir son

mystère, de même qu'au naos de la procession d'Hor-m-heb, à la colonnade du temple d'Aménophis à Thèbes, dont la porte ouverte laisse voir Horus enfant accroupi.

Une pierre provenant d'une église d'Akhnas donne un groupe d'élus entourés de fleurs de lotus; une auréole nimbe le front de chacun d'eux, et le saint qui occupe la gauche, porte pour vêtement la châsuble. Faut-il reconnaître ici un ressouvenir du grand prêtre, qui dans la tombe se couvre de la peau de panthère, pendant les cérémonies de l'*Apro*, alors que les rites accomplis préparent la résurrection, et peut-on retrouver dans les lotus qui s'épanouissent entre chaque Bienheureux, le lotus en forme d'autel-chandelier, qui éclaire ces renaissances dans ces mêmes tombes? La précision du détail, la persistance de l'analogie concourraient à le prouver. Et si l'on songe que dans toutes ces représentations, cette coïncidence se rencontre, on sera bien forcé d'admettre qu'elle n'est pas accidentelle, mais que les Coptes n'ont fait que transcrire, en symboles chrétiens, les dogmes de leur ancienne religion.

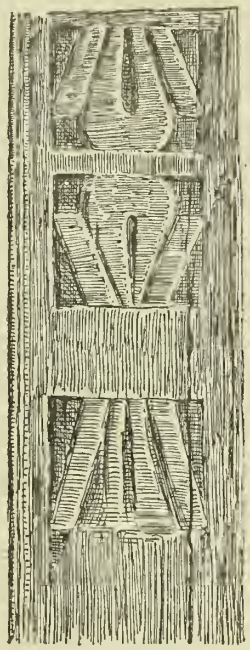


Ampoule de terre cuite.
Musée d'Alexandrie.

C'est ainsi qu'une ampoule de terre cuite, recueillie dans une tombe d'Alexandrie, porte sur l'une de ses faces une figure de Saint-Georges; sur l'autre, un obélisque, où se gravent l'Alpha et l'Oméga et que flanquent deux scarabées. Nulle image plus que l'obélisque ne symbolisa jamais l'idée des recommencements. C'est la pierre levée des sépultures barbares, emblème phallique, évoquant l'idée de la force génératrice; les scarabées qui l'accompagnent expriment l'évolution des devenirs; leur répétition marque la dualité. Dans cet ordre d'idées, il faut citer un morceau de boiserie, où s'enchaînent des ornements, copiés d'après l'amulette *shen*, le sang d'Isis, qui lavait l'Osirien de ses péchés, la boucle de cornaline. Est-ce le débris d'une estrade, ou reposait autrefois une image miraculeuse, un fragment de cercueil? Le

morceau, par ses dimensions, répond plutôt à cette seconde hypothèse. A Thèbes, le lit où la déesse mère enfante la troisième personne de la triade est pourvu d'un décor pareil.

Un chapiteau sorti des ruines d'une église de Thébaïde fournit un argument nouveau, en faveur d'une assimilation importante. Sa composition annonce l'enseignement byzantin. C'est une touffe de plantes, d'où émerge un torse de femme. Les feuillages ont la lourdeur des ordres composites, mais ne sont point directement imités des modèles antiques ; et, de même que dans les œuvres postérieures au Concile de Chalcédoine, une ordonnance rythmique se substitue à l'agencement grec. Un volute se recourbe à chacun des quatre angles du tailloir, selon les lois reçues de Byzance ; par contre, le buste de femme a conservé quelque chose des figures saïtes, mais en dehors de sa valeur artistique, ce spécimen de la sculpture copte constitue l'un des traits d'union les plus caractéristiques, entre le symbolisme de l'Égypte et celui du dogme alexandrin.



Fragment de boiserie.
Musée égyptien du Caire.

Dans la chapelle de la tombe antique, une peinture, qui souvent prend une importance considérable, présente une analogie frappante avec le décor du chapiteau copte. La scène de la rénovation de l'âme sous le *Persea*.

Isis, cachée dans les branches de l'arbre sacré, répand sur l'âme, figurée par l'hirondelle à tête humaine, le liquide fécondateur, qui rendra au mort la vie du double, la libation *kemp*, sang du taureau Osiris. Le feuillage de l'arbre est sombre et touffu, et masque en partie le corps de la déesse. Seul, son torse en émerge, sur son front est le signe de stabilité ; et dans sa main gauche le vase consacré.

Or au couvent des cinq églises de Naggadah, les colonnes qui s'élèvent au baptistère de l'église de la Vierge ont des chapiteaux de tous points semblables à celui découvert à Thèbes. Les

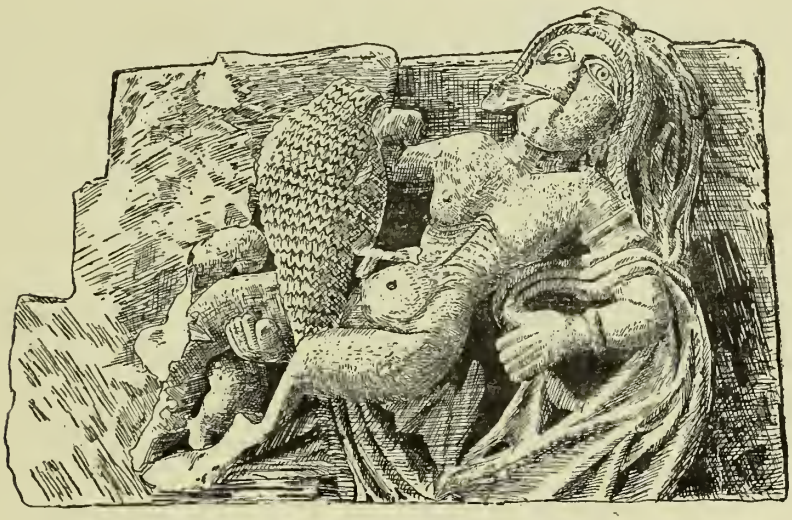
feuillages varient d'une colonne à l'autre, mais de chacun se dégage un buste de femme, incliné vers les fonts baptismaux. Un symbolisme certain rattachait donc ceux-ci aux rites accomplis à cette place. Ils en étaient l'expression vivante; et cette femme, ainsi dissimulée dans la frondaison des colonnes, qui, somme toute, n'est que celle d'un arbre fictif, planté au bord de la piscine,

Chapiteau thébain. — Musée du Louvre.

contenant l'eau lustrale, présidait donc au baptême, comme autrefois l'Isis du *persea*, à la résurrection de l'Osirien. Quelle pouvait-elle être, sinon une tradition de cette Isis antique; une assimilation de l'eau du baptême, qui donne la vie de l'âme au néophyte, à la libation *kemp*, qui donne la vie, à l'Osirien, dans l'au-delà?

Une autre église en ruines, de ces villes coptes, qui jadis florissaient au Fayoum, renfermait en outre un bas-relief, aujourd'hui au musée d'Alexandrie, dont le sujet, étant donné la place qu'il occupait, constitue une véritable énigme. Une femme nue

y apparaît, unie à un oiseau, qu'à première vue, on prendrait pour le cygne de Léda. Mais une telle composition eut été peu à sa place dans une église, surtout, si l'on songe à la haine farouche du Copte pour le panthéon hellénique. Et, l'œuvre est franchement copte, un thème copte, sorti des mains d'un Copte, le fait est certain. Elle est maladroite, lourde, sans expression et sans vie. A l'époque romaine, alors que le culte des divinités de l'Olympe était Religion d'État, le dernier praticien grec savait encore faire hancher une figure, et sa facture gardait encore un reflet d'enseignement. Plus tard, quand le christianisme se fut répandu en Égypte, c'est sinon la manière byzantine, du moins



Frise de l'église d'Akhmas. — Musée d'Alexandrie.

ses procédés, que tout au fond de la sculpture copte on retrouve ; et, à cette époque, il est plus que douteux, qu'un chrétien se fut ressouvenu de la légende de Zeus et de Léda, autrement que pour en briser l'emblème ; encore plus qu'il se fut appliqué à remettre en scène cette ancienne idole d'une religion réprouvée ; et qu'il eut, par dessus le tout, commis ce sacrilège de l'introduire dans son temple à lui. Enfin, dernière objection, technique celle-là, l'oiseau n'est point le cygne, mais par sa forme, son plumage rappelle le corps de la colombe. Quel peut être le sujet ainsi traité ? Le problème est délicat, en tous cas certains rapproche-

ments s'imposent, car cette figure n'est pas isolée. On en possède actuellement au moins quatre ou cinq spécimens.

Certaines affinités percent dans cette œuvre, quelle que soit la légende traitée. Son réalisme serait indécent, n'était sa naïveté enfantine. Si barbare soit-elle, elle est la réplique exacte d'une scène de bas-relief antique, la conception du pharaon, assimilé au dieu fils.

A Thèbes, le temple d'Amon générateur en expose tout le mystère. Le roi est, selon le dogme, le fils de Ra. Il transmet la vie à l'univers. C'est disent les textes « le Seigneur auteur de toutes choses, le dieu grand par la *kopesch*, le maître des Levers, le fils de Dieu. »

Aussi, pour coordonner cette croyance aux réalités de la vie, les peintres, d'accord en cela avec les théologiens, imaginèrent qu'Amon avait pris les traits de Thotmès IV, mari de la reine Maut-m-oua, pour s'unir à elle, et procréer Amenophis III.

Toute la légende se déroule dans le mythe. Isis, qui a été mère d'Horus, délègue d'abord, au moyen d'imposition des mains et de passes magiques, sa divinité à la reine ; puis Amon, conduit par Thot, de même que le sera plus tard Zeus, par Hermès, se rend auprès d'elle ; et à la scène suivante, est uni à elle, dans le ciel intermédiaire, celui dans lequel la rénovation a lieu. Au dessous d'eux, Selket, porteuse de la vie, la glisse sous les pieds d'Amon ; Neith, génératrice du soleil, remplit auprès de la reine le même office. « C'est — disent les textes — Amon seigneur de Nestaouï, résidant dans son *apt*, — le lieu de procréation. — Il exerça son action génératrice à la place du roi du Midi et du Nord, Menkheperou-Ra (Thotmès IV) vivificateur. Esprit en qualité de juge; Elle en qualité de splendeur. Il fait monter les agents de renouvellement. Elle fait aux agents de renouvellement le *seblet* devant sa majesté. Lui vient près d'elle, pour l'engendrement, et fait qu'elle le voie dans sa toute-puissance. S'unissant à elle, il fait répandre abondamment l'essence divine, donnant toute vie, toute stabilité, toute puissance, toute force par lui. — Dit Maut-m-oua, en face de la majesté de ce dieu auguste. Double divinité grande qui te renouvelles, unis-toi à la servante de la rosée du Seigneur puissant. Dit Amon, en face de sa ser-

vante. — Aménophis est le nom de l'enfant que tu porteras dans ton sein. Il fera la royauté parfaite, sur la terre, il élèvera, il portera la couronne de roi qui gouverne la double terre, en qualité de soleil éternel (1). »

Aux tableaux suivants, Amon va trouver Khnoum, le dieu des formes, qui avait pétri le premier homme, et lui demande de modeler le corps de ce fils à naître. « Je te donne la vie, pour mon fils, dit-il; je te donne pour lui la durée et la puissance; je lui donne d'accomplir des renouvellements infinis, comme Ra. »

Figure nue décrivant le *Kha*. — Musée égyptien du Caire.

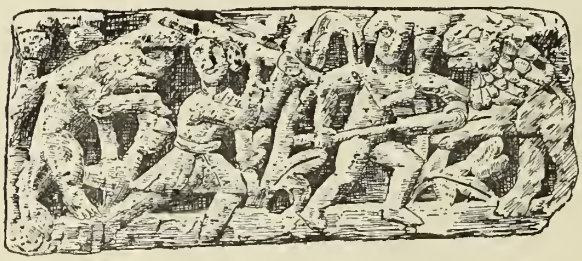
Khnoum modèle le corps de l'enfant, et pendant ce temps, Hathor pétrit son double, et lui prédit sa destinée : « Tu seras roi de la double terre, etc. ».

Le bas-relief copte ne représente que la scène centrale de la composition égyptienne ; celle où Amon est uni à la reine. Mais le sculpteur, encore imbu de traditions antiques, a surtout insisté sur la précision des détails. Certains traits marquants rattachent pour-

(1) Al. Gayet. *Le Temple de Louxor*, Mémoires de la Mission archéologique de France au Caire.

tant encore son œuvre au bas relief pharaonique ; de même que dans ce dernier, des êtres mythiques jouent le rôle de Selkhet et de Neîth ; et de même qu'elles, ils infusent la vie dans les pieds de la femme, comme autrefois dans ceux de Maut-m-oua. Ne fut-ce qu'à ce point de vue, le rapprochement des deux scènes montre encore une filière de la pensée égyptienne et, qu'à vingt siècles de distance, la façon dont était envisagée la conception n'avait pas changé. Reste à trouver quelles idées s'abritaient sous cette interprétation étrange ; il suffira de signaler le fait, et d'attendre d'autres documents.

Une autre figure de femme nue, que sa facture classe vers la même époque, est une variante du mythe de la déesse Tar. Les bras levés, décrivant le *kha*, et tenant à chaque main une branche de feuillage, dont l'extrémité se recourbe, elle en a la pose consacrée. De plus, il ne semble pas que l'on puisse attribuer ce morceau aux byzantins. Si gauche soit-elle, la manière de l'artiste sorti de l'école de Byzance n'a ni cette lourdeur, ni cette barbarie. Une telle sculpture ne peut être que l'œuvre d'un Copte, qui pour seul guide n'a que ses affinités électives, et leur obéit, sans même se demander, si son sentiment ne heurte point de front le sentiment chrétien.

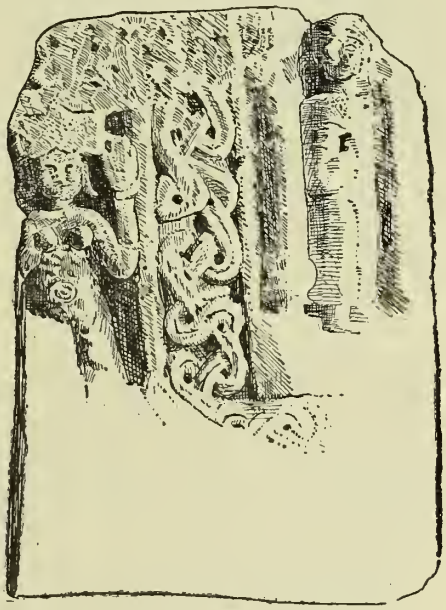


Frise de l'église d'Akhnas. — Musée égyptien du Caire.

Faut-il classer parmi ces réminiscences un bas-relief d'une autre église du Fayoum, traduisant une scène qui rappelle de près l'un des sujets les plus chers aux artistes de l'époque pharaonique : la chasse au marais ?

Deux chasseurs, l'un nu, au pan de son manteau, rejeté sur l'épaule, près ; l'autre vêtu d'une tunique serrée aux reins, combattent, corps à corps, un lion et un hippopotame, au cœur d'un fourré épais de lotus. Nombre de rappels évoquent trop le passé pour que la composition ne soit pas symbolique. Le lotus d'abord,

emblème de la vie par excellence; et le choix de deux animaux, tels que l'hippopotame et le lion. L'hippopotame avait été, dans le dogme ancien, la personnification de l'esprit du mal et des ténèbres; l'ennemi de Ra, et par conséquent, de tout ce qui est. C'est lui, que chaque nuit, Horus avait combattu sur le fleuve infernal, l'enchaînant et lui perçant l'œil de sa lance. Cette lutte, soutenue par les deux chasseurs, pourrait donc fort bien symboliser un combat livré aux démons. Mais alors, faudrait-il voir saint Michel ou saint Georges dans l'un des deux personnages mis en scène? L'on peut objecter que leur tête n'est point ceinte de l'auréole, et que l'artiste leur en eût donné une, à n'en pas douter. Cette absence de preuves rend l'identification incertaine; en tous cas, un parallèle s'imposait.

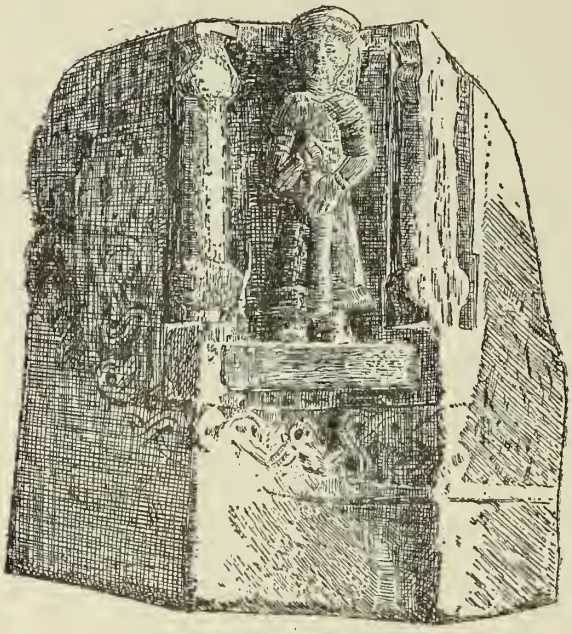


Naos de calcaire. — Musée d'Alexandrie.

Ailleurs, sur les côtés d'une sorte de naos, des figures de femmes se découpent. L'ébrasement du naos est flanqué de colonnettes; son linteau et ses chambranles sont couverts de tresses et de chevrons. Les figures sont symboliques, à coup sûr, avec le geste de leurs bras, décrivant le *kha;* et leur coiffure, copies des coffrets funéraires que portent les divinités vengeresses, gardiennes de la tombe d'Osiris.

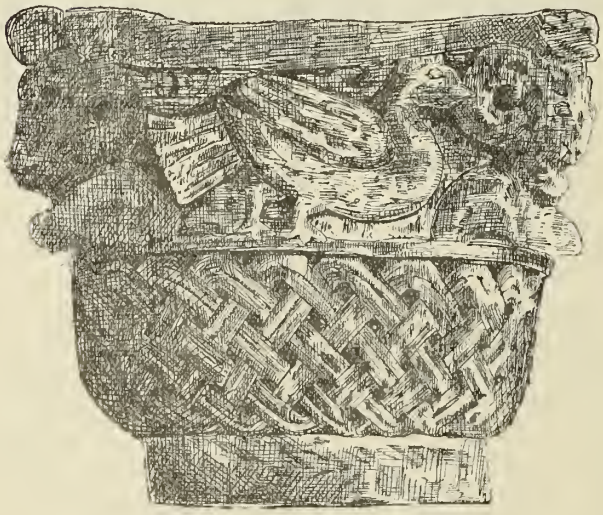
Bien d'autres assimilations seraient encore à signaler, l'une est fournie par un chapiteau, où l'oie d'Amon et le bélier, forme animale de l'âme de Ra, prennent place; mais leur analyse critique nécessiterait de trop longs développements. En terminant ce court aperçu de ce que fut le symbolisme alexandrin, il suffira de rappeler par quelle association d'idées, les Coptes rattachaient la légende d'Horus à celle de saint Georges; nombreux sont les exemples, et l'on admet volontiers aujourd'hui, que souvent, dans

les sculptures, les deux images se sont confondues, saint Georges étant aux yeux du Copte, le triomphateur du mal, de même qu'Horus avait été pour l'Égyptien le triomphateur de l'esprit mauvais.



Naos de calcaire. — Musée d'Alexandrie.

Pour l'église monophysite, de même que pour l'église byzantine, saint Georges est le généralissime qui commande aux milices célestes; celui qui les mène au combat contre l'armée démoniaque. La lutte prend corps dans l'esprit du croyant, et les combattants s'y dressent, cuirassés d'or, et armés d'épées flamboyantes; sans cesse en campagne contre les légions de Satan. Celles-ci sont bien loin d'avoir l'aspect fulgurant des célestes cohortes. Elles n'ont ni armures magiques, ni épées resplendissantes; mais leurs innombrables soldats revêtent tour à tour l'aspect de bêtes terribles, aux formes apoca-



L'oie d'Amon et le bélier de Ra. — Chapiteau.
Musée égyptien du Caire.

lyptiques, ou celui de géants effrayants, pareils à ceux que les contes de notre Moyen Age font évoquer par les enchanteurs. L'esprit d'ostentation, si grand chez les orientaux, veut que toujours, saint Georges marche environné d'une gloire, d'un resplendissement d'auréole ; sa seule vue terrifie les esprits du mal, et sème parmi eux l'épouvante ; de même qu'Horus avait été l'éternel triomphateur. Quantité de monuments nous sont parvenus, où l'artiste s'est appliqué à symboliser ce rayonnement de toute-puissance. Deux sont remarquables entre toutes, l'un conservé au musée du Louvre (1), l'autre au musée de Guizeh.

Le saint Georges du Louvre est à cheval, la lance au poing, et s'apprête à frapper le crocodile, personnification de l'esprit des ténèbres. Ainsi représenté, il se confond avec l'Horus des bas reliefs d'Edfou, dont il a la tête d'épervier. Ce retour vers l'association de la forme animale à la forme humaine est le gage le plus certain de la reviviscence du dogme ancien dans le dogme monophysite. A aucune époque de l'antiquité, Horus n'est figuré à cheval. Il est debout, dans la barque qui navigue sur le fleuve infernal, et perce l'œil du crocodile ou de l'hippopotame de sa lance. C'est le triomphateur de Set, celui qui disperse les ténèbres et enchaîne l'esprit mauvais. Mais, ce rôle se trouvait précisément être celui de saint Georges dans le christianisme. De même qu'Horus, il est le vainqueur du mal. Seulement, la légende avait fait de lui un chevalier couvert d'une étincelante armure ; et de toute cette légende, le Copte n'avait retenu que ce seul trait. Son saint Georges galope, à la tête de l'armée des anges ;

Saint Georges. — Musée du Louvre.

(1) Ebers, *Die kopstisch kunst ein neus gebiet der Allchrestich, scuptur.*

et le sculpteur s'applique à le mettre aussi solidement en selle qu'il le peut. Néanmoins l'habitude le pousse à lui donner la lance pour arme, de préférence à l'épée. C'était l'arme d'Horus et pour avoir journellement servi à l'éternel combat, il ne croyait point que le fer en fût émoussé. L'hérédité, plus forte que la foi, la lui fait mettre aux mains du saint, et comme l'Horus, à tête d'épervier, avait été l'éternel vainqueur, il pense en son âme et conscience, qu'il ne peut donner au paladin chrétien plus triomphante allure qu'en le revêtissant des traits du dieu pharaonique, l'Horus grand par la *kopesch,* le fils d'Osiris.

Le saint Georges du musée de Guizeh conserve l'apparence humaine; par contre, il est entouré d'attributs, dont le symbolisme est complexe. A cheval, comme le précédent, il traverse l'espace au galop. Le chacal d'Anubis, *ap-herou,* qui ouvre les chemins, le précède, et derrière lui, la gazelle, indice de l'ombre, marque les ténèbres qu'il vient de quitter, le mal dont il a triomphé. Cette image est calquée sur celle du roi, assimilé au soleil, que nous montrent les tableaux du sanctuaire de la déesse mère, l'asile où le dieu entre au soir, pour ressusciter en lui-même, et apparaître au lendemain, à l'aurore. Ce mythe est exposé tout au long au temple d'Amon générateur à Thèbes, dans la chapelle de Maut, en voici le passage le plus important (1).

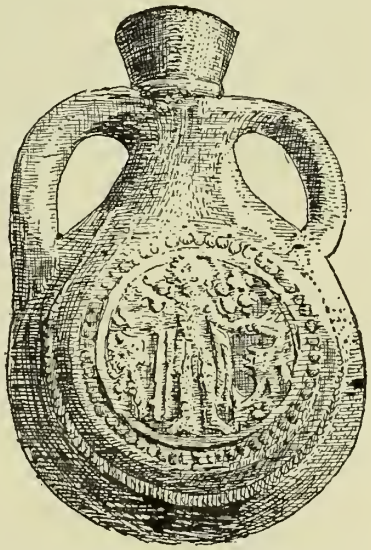
Saint Georges. — Musée égyptien du Caire.

Dans un grand bas-relief, le roi, investi du pouvoir créateur, apparaît fendant l'espace, et maintenant l'équilibre des existences en qualité de fils de Ra. Il est d'abord dans son naos, coiffé de la couronne du nord, et tient à la main gauche le signe qui annonce le *Lever* — le pouvoir générateur —; dans sa main droite, est le

(1) Al. Gayet. *Le Temple de Louxor,* Mémoires de la Mission archéologique de France au Caire.

fouet magique. C'est le roi vivificateur. Grâce au fouet, l'influence de stabilité et de puissance est condensée en sa personne; toutes les forces rassemblées l'animent. Il se lève, hors de sa demeure, hérissée de fers de lance, en qualité d'unique. Il sort, Nekheb, la lumineuse, plane derrière sa tête; ainsi l'influence est derrière lui, en qualité de soleil éternel.

Au lieu du fouet, sa main gauche tient maintenant la lance, instrument de réalisation ; dans sa main droite, est encore le signe du Lever ; il laisse derrière lui les deux ombres, et les deux moitiés du ciel, fermé à la lumière des vivants. Le ciel du nord et le ciel du sud sont devant lui pour lui, faire accueil, et tendent vers lui les bras : à ses côtés, marche un enfant tenant le sceptre et l'oiseau de l'âme. Sur l'horizon, Anubis ouvre les chemins du Nord. « C'est le moment de conduire les fêtes ; » c'est-à-dire, de célébrer les cérémonies décrites plus haut, qui assurent le renouvellement. Le ciel est ainsi traversé par le roi, identifié au soleil. Puis, ayant achevé son parcours, il entre, au soir, dans le repos. Osiris, assis sur un trône, tient en mains le fouet magique. Le double d'Horus, maître des deux horizons, s'avance vers lui; il porte, à la main droite, le symbole de la lumière qui prépare les renaissances; de la gauche, il tend vers Osiris la branche de palmier, emblème des résurrections. A ses bras sont suspendus les symboles des quatre fêtes, qu'il distribue aux quatre points cardinaux, au passage. Le signe de renouvellement l'accompagne, de même que le signe de lumière est placé derrière Osiris. C'est ainsi que le jour étant éteint, le commencement se prépare pour le lendemain.



Saint Georges sur les crocodiles.
Ampoule de terre cuite. — Musée d'Alexandrie.

Mais, cette course n'est autre que la lutte du jour contre les ténèbres; des principes de vie, contre les principes de mort; et dans ce combat, le pharaon, identifié au dieu, a pour arme la lance.

Pareillement, Saint-Georges. C'est le soldat du Christ, parcourant le monde, pour porter aide et assistance au faible, et maintenir l'équilibre de l'existence des âmes, menacées sans cesse par Satan.

On pourrait étendre fort loin ces comparaisons, et retrouver, en les attributs de Saint-Georges, la majeure partie des amulettes antiques. Il suffira de citer des ampoules de terre cuite, sur lesquelles on le voit, vainqueur tour à tour des crocodiles et des serpents.

Saint Georges sur les crocodiles. Saint Georges sur les serpents.
Musée d'Alexandrie.

Pour le Copte, ces serpents ne sont qu'une variante du serpent Apap, enchaîné par Horus, à la septième heure de sa navigation nocturne. Une autre ampoule donne pour variante, un Saint-Georges debout sur les crocodiles, de même qu'Horus, et qui, les bras levés, décrivant le *kha*, soutient aux deux mains une bannière, marquée du signe de la croix, de même qu'autrefois, les bras du double soutenaient la bannière du pharaon, le fils du dieu, mettant derrière lui l'influence. Sur d'autres ampoules, crocodiles et serpents font place à des dragons de forme fantastique, et rien ne saurait mieux montrer que cette concession aux légendes chrétiennes, que pour le Copte, le grand dragon infernal n'était qu'une transcription de son crocodile, l'ennemi séculaire d'Horus.

La conclusion de tous ces exemples, est que du christianisme, l'Egypte n'eut jamais que les pratiques extérieures; qu'au fond, elle resta attachée à son culte, avec tous ses symboles, sous lesquels elle tâcha d'abriter son manque absolu de religiosité; que tout le dogme chrétien fut ramené, par elle, à la légende de Ra, éternellement vainqueur des ténèbres, et que loin de s'être convertie au christianisme, elle avait en quelque sorte converti celui-ci à son ancienne religion.

Sur les premiers monuments coptes, cette assimilation n'est même pas le moins du monde déguisée. Deux suaires peints, à la

façon de cartonnages de momies, en fournissent des exemples frappants (1). L'un, est celui d'un homme, dont le portrait s'encadre dans un arceau, soutenu par des colonnettes. Les mains sont figurées croisées sur la poitrine; tout le reste du corps disparaît sous une robe richement brodée, d'où dépassent seulement les pieds. Sur cette robe, une série de petits panneaux renferment des tableaux symboliques. En bordure, la figure momitique de Keb-sen-nou-ef, l'un des quatre génies funéraires, enfants d'Horus, alterne avec un autel, sur lequel se dresse la double vipère, image de la radiation du soleil. Au premier registre médial, un petit naos enferme à gauche, un taureau couché, le taureau de l'Osiris mort, qui va renaître. A droite, ce même taureau debout, surmonté du scarabée, du disque et du serpent. L'un est celui marchant vers les devenirs, l'autre celui que les devenirs vivifient. Au bas, est l'âme s'envolant au ciel et planant sur l'ancien signe servant à représenter la terre, tandis que dans les compartiments latéraux, se profile l'épervier d'Horus. Viennent ensuite un animal fantastique, emprunté sans doute à l'Apocalypse; puis, une image sainte, flanquée de deux flammes; deux ibis; un autre monstre apocalyptique; un sphynx ailé, emblème d'Hor-m-Khout, Horus sur l'horizon, placé entre deux images de la déesse Mà. Le second suaire est celui d'une femme, et sa décoration est de tous points semblable à celle du suaire de l'homme, à cette seule différence près, que l'âme, au lieu de planer au-dessus de la terre, plane au-dessus du groupe hiéroglyphique qui servait à écrire le nom de Nephthys.

(1) Al. Gayet. *Les stèles coptes du musée de Boulaq,* Mémoires de la Mission archéologique de France au Caire.

Saint Georges. — Médaille.
Musée égyptien du Caire.

Le monastère de Saint-Siméon à Assouan. — Ensemble de la grande église.

CHAPITRE III

L'ARCHITECTURE

I. — Les premiers monuments coptes.

Cette assimilation absolue du symbolisme chrétien à celui de la religion de Ra, et de la personnalité de Jésus, à celle d'Osiris autoriserait à supposer que l'architecture de l'Égypte copte ne fut qu'une continuation, ou si l'on préfère une dégénérescence de celle de l'Égypte pharaonique. Il n'en fut rien cependant. Non certes, qu'on ne puisse trouver une réminiscence du passé dans certaines dispositions dogmatiques, qui, le plus souvent, à première vue, sont insensibles, mais l'architectonie du monument a subi des modifications qui l'ont renouvelée, et fait de l'église un édifice, n'ayant plus rien de commun avec le temple ancien.

Si complexes que soient les causes de cette contradiction singulière, il est aisé de les dégager avec certitude. Arrivé, malgré l'essor du christianisme, à un profond état de décadence, l'Égypte n'était plus capable de l'effort nécessaire à la construction de sanctuaires semblables à ceux d'autrefois. A l'époque des Ptolémées, alors que

sa puissance était encore suffisante à lui assurer la suprématie de l'Orient, c'est à grand peine que l'œuvre entière s'élève. Sous un faste apparent, on devine l'impuissance ; le monument reste inachevé. En outre, l'ordonnance du temple n'était plus applicable à la basilique. Ce temple avait été l'image de la demeure des dieux, avec ses cantons mystérieux, où les éléments de la vie universelle, revivifiés au passage de Ra, rejaillissaient, pour redescendre ici-bas. Dans ces cantons, le Pharaon, fils du dieu, avait procédé à des cérémonies assurant cette reviviscence. Toute cette mise en scène disparaissait avec l'introduction du culte nouveau. Cette donnée, toute particulière du temple égyptien, rend même impossible toute étude des origines de son architecture. Les colonnes sont le symbole de celles qui, aux quatre coins de la terre, supportent le ciel. Le plafond des salles est ce ciel lui-même, le ciel psychique constellé d'étoiles ; et chacune des salles répond à la *Kert* d'un dieu. Quant aux pylônes qui se dressent à l'avant du monument, les textes nous apprennent qu'ils ne sont autre chose que la représentation de la montagne solaire « Isis et Nephthys soulevant le disque ». Les cours répondent à l'espace libre du firmament, le corps de Nout, sur lequel s'avance le soleil, qui s'est enfanté dans l'ombre du séjour infernal. Certes, les Grecs n'avaient rien compris à ce symbolisme, qui faisait des plus profondes ténèbres, le berceau du dieu de lumière ; eux dont le dogme enfantin imaginait Apollon, sautant à pieds joints dans le sanctuaire, qui pour rendre cette intrusion du « joueur de cithare » plus commode, était bâti à ciel ouvert.

En reprenant des Grecs l'ordonnance de la basilique, le Copte ne comprenait pas davantage la donnée de l'architecture byzantine. Il n'avait pas davantage le sentiment d'humilité chrétienne, qui, en Occident, fait de l'église le lieu d'assemblée de tous les fidèles, confondus sans distinction de rang social, dans une même piété. Il n'avait pas non plus celui de la charité consolatrice, il ne comprenait pas ce grand recueillement d'humanité souffrante, cherchant sous les nefs du temple la résignation tombant vers lui du mystère, où le nouveau Dieu Bon se renouvelait. Non, il en adoptait la formule, comme il avait adopté celle de l'Évangile, dans un mouvement de spontanéité irraisonnée, qui ne lui laissait

pas le temps de se demander si cette formule concordait avec sa manière d'envisager la théogonie chrétienne. La basilique était le monument consacré où se célébrait l'office; il n'en fallait pas davantage. L'extériorité était satisfaite, le reste lui importait peu.

On comprend donc sans peine que si étrangère que lui fut l'architecture de la basilique, il la recopiait sans répugnance et sans examen, pour cette seule raison, qu'elle avait été celle des premières églises de ceux qui avaient reçu la foi des Apôtres. S'ils les avaient bâties ainsi, s'ils leur avaient donné de telles dispositions, c'est qu'il devait en être ainsi, puisque le Christ s'était révélé à eux.

Les premiers sanctuaires coptes ne furent le plus souvent que des chapelles improvisées dans les ruines des temples antiques. A Thèbes, les basiliques de Thotmès III, Aménophis III, Ramsès II, Ramsès III, ont gardé la trace de ces transformations. Les figures des vieux bas-reliefs disparaissaient sous une couche d'enduit; une abside, grossièrement maçonnée avec les pierres tombées des architraves et des plafonds s'installait au hasard, dans l'ébrasement d'une porte. Quand l'église ne faisait que s'adosser à la demeure des dieux, on utilisait les colonnades des cours; on en ajoutait d'autres, arrachées à quelque édifice gréco-romain, on les répartissait en trois nefs, et tout était dit. Quelquefois même, comme à Médinet-Abou, les colonnes rapportées n'étaient qu'à peine dégrossies. Destinées à un édifice en construction, des dernières années du paganisme, le christianisme était venu; et elles étaient restées inachevées pour toujours. Qui prenait l'initiative de la fondation de ces chapelles? Quelque maçon grec sans doute; le maçon indigène le secondait, et ainsi s'établisait la tradition de la structure du monument. Ce que furent ces laures primitives? Des constructions barbares, sans proportions, d'où toute tendance idéaliste était absente, ne répondant à aucune des aspirations du peuple qui les érigeait. Toutes ont disparu d'ailleurs, pour ne laisser que d'informes ruines. L'examen de celles-ci est utile cependant, en ce qu'il nous apprend quels étaient les matériaux employés. Tous, ou presque tous, proviennent d'édifices gréco-romains, et cette origine a son importance. La haine farouche du Copte pour la religion de l'Olympe en était la cause. Il s'acharnait à la destruction

des « maisons des idôles » helléniques; pour les basiliques de son ancienne religion, il conservait, à son insu, une sorte de respect. Mais, par cela même, l'élément de construction employé imprimait à l'église une apparence byzantine. La modénature de la pierre, toute appareillée, le type des colonnes composites et jusqu'aux sculptures qu'on utilisait y concouraient. Nul doute que, si ces matériaux eussent été puisés ailleurs, l'allure de l'édifice n'eut été différente. Mais, cette rage de destruction puis d'utilisation des ruines grecques satisfaisait des sentiments, que les écrits coptes ont pris soin de nous exposer. C'était l'horreur du matérialisme hellénique, le besoin d'en faire disparaître la trace, l'orgueil de se fonder sur ses décombres. Bien avant la publication de l'édit, tant reproché à Théodose, l'œuvre de dévastation des sanctuaires païens était un fait accompli. Et si, à sa proclamation, le fanatisme copte ne connut plus de bornes, la faute en fut à l'exaltation des ascètes, et non à lui-même, qui, à vrai dire, n'ordonna jamais l'anéantissement des monuments. Ce trop célèbre édit se résume à un rescrit, daté du 15 des kalendes de juillet 291, adressé à Romanus, alors gouverneur de l'Égypte. On y relève des instructions précises, relatives à la célébration des sacrifices idolâtres; mais, de destruction des figures, emblèmes ou édifices du paganisme, il n'est pas dit mot. Seul, un édit d'Arcadien, ordonne, en 339 « de démolir, sans trouble et sans tumulte, les temples qui se trouvaient situés dans les campagnes : — *Si qua in agris templa sunt, sine turba ac tumultu deruantur* ». Les moines coptes n'avaient pas attendu jusqu'à ce jour-là pour manifester leur saint zèle, et les mettre à feu et à sang, pour la plus grande gloire de Dieu.

Ainsi, par un singulier effet reflexe, la haine de l'hellénisme faisait plus pour l'architecture byzantine que la tradition même reçue de Byzance. C'était au feu que le moine livrait les temples grecs et romains. Schenoûdi brûle Tkôou, le moine Moïse fait subir le même sort à Abydos et aux tombes de sa nécropole. Le récit de l'incendie de Tkôou mérite d'être rapporté, tant le sentiment copte s'y fait jour. « A l'ouest de Tkôou était, disent les textes, un village renfermant un temple magnifique, où les païens adoraient un dieu nommé Kothos (?). Là, les enfants chrétiens étaient attirés, pour être égorgés sur l'autel de l'idôle. Leurs

entrailles servaient à fabriquer des cordes de cithare; et leurs cendres, aux incantations de chercheurs de trésors. » Apa Macaire marche contre les infidèles à la tête de ses frères; mais ceux-ci lui font remarquer qu'ils ne sont pas en nombre. « Vive le Seigneur, s'écrie Macaire, je ne partirai point que je n'aie rasé ce nid de démons! » Les prêtres sortent en armes, avec leurs femmes, pour repousser l'attaque : « Pourquoi viens-tu ici? » demandent-ils à Macaire. Et l'Apa de Tkôou répond : « Je suis venu en curieux. » « Entre », disent alors les prêtres. Mais les moines ont peur, et refusent de le suivre; pourtant, Macaire s'avance, suivi du diacre Pinoution. A cet instant survient Schenoûdi, accompagné de son disciple Visa, et ce dernier frappe à la porte, qui, naturellement, s'ouvre d'elle-même. Aussitôt, les païens épouvantés font sortir les deux chrétiens en hâte, et Visa, en digne élève de Schenoûdi, s'écrie, s'adressant à Macaire : « De deux choses l'une; ou mets le feu pendant que je prierai, ou prie pendant que je mettrai le feu! — Non, répond Macaire, prions tous deux, jusqu'à ce que le feu descende du ciel! » Une voix retentit alors au-dessus de leur tête. « Sauvez-vous à la porte du temple! — Nous n'avions pas encore retourné notre visage, ajoute Visa, qu'un mur de feu entoura le sanctuaire et le dévora jusqu'à ses fondements. » Et Macaire s'écrie : « Qu'aucun arbre ne donne ombre à son emplacement! » Les moines s'emparèrent alors du grand prêtre, et le brûlent vif sur le bûcher où s'entassent trente statues, puis se partagent les biens des païens.

Cet exemple n'est pas isolé, c'est toujours à l'incendie qu'est livré le temple. Or, l'Égypte a, de tout temps, manqué de bois. Grecs et Romains avaient pu, à l'époque de leur puissance, en faire venir, à grands frais, du Liban et de l'Hellade. Mais, à une période aussi incertaine que l'était celle de l'empire de Byzance, il ne fallait plus y songer. L'architecte pouvait donc utiliser les colonnes et les moellons ; la couverture à jeter sur les nefs n'en restait pas moins, pour lui, un problème à résoudre. Il lui était impossible de songer une heure à retourner à la plate-bande antique, à ces immenses plafonds de pierre, portés sur des poutres géantes, s'appuyant à une forêt de supports. La voûte s'imposait à lui, bon gré, mal gré, il fallut bien qu'il s'y résignât.

II. — L'emploi de la voute.

A maints détails, il est visible que, cette nécessité admise, tout l'effort du Copte tendit à trouver sous cette voûte l'affirmation de ses affinités secrètes. Si le résultat est souvent médiocre, il n'en montre pas moins une tendance, qui imprima au monument un aspect tout particulier, et fit de son architectonie une architectonie à part.

A l'époque antique, l'horizontale de la plate-bande avait été l'expression du mysticisme rêveur et méditatif de la religion égyptienne, qui, née du climat et de la configuration du sol, ne pouvait trouver son interprétation naturelle, que dans l'horizontalité de la montagne, sur laquelle le soleil se levait éternellement vainqueur. L'homme lui-même, pétri par cette nature, avait cette ligne imprimée sur ses traits, auxquels elle prêtait une sérénité calme et douce. Épuré par de longs siècles, l'art avait donc recherché dans sa répétition indéfinie le symbole absolu de l'inéluctabilité de ces lois de recommencements, appesanties sur le pays tout entier. L'introduction du christianisme avait peu modifié cette compréhension de l'infini; mais cependant, le sentiment d'aspiration, qui était la base de la nouvelle doctrine, ayant rencontré un terrain favorable dans l'état d'âme de l'individu, s'était développé d'une façon presque maladive. L'ascète, assoiffé de contemplations, avait aspiré aux régions bienheureuses, où le gnosticisme avait placé le rayonnement de l'Ogdoade, alors que l'art byzantin l'enfermait terre à terre, dans une étroite prison, où tout était délimité et défini.

En adoptant l'arc plein cintre, comme base de son architecture, la Grèce byzantine s'était montrée la digne arrière-petite fille de la Grèce païenne, et avait prouvé son inaptitude absolue à se pénétrer du sentiment chrétien. De toutes les lignes courbes, le plein cintre est la plus enveloppante. Tous ses rayons étant égaux, il s'en suit que tous les points de la surface engendrée sont situés à une même distance de l'œil du spectateur. La coupole sphérique est le chef-d'œuvre du genre, puisque toute entière, elle est ramenée à ce système; et que, uniformément éclairée, les

jeux de lumière et d'ombre se contrebalancent sur son pourtour. C'en était plus qu'il ne fallait, pour que la Grèce l'adoptât et en fît la base de sa nouvelle esthétique. Ses temples d'autrefois n'avaient été que les maisons de plaisance des dieux heureux, grands amateurs de libations orgiaques et de plaisirs que la morale a, de tous temps, considérés comme défendus. Il était tout aussi rationnel qu'elle donnât la voûte plein cintre à l'église, puisque celle-ci n'en continuait pas moins à abriter des Apollons, déguisés en Christ; des Vénus, fort embarrassées dans les draperies de la Vierge; des éphèbes, pourvus d'ailes d'archanges et des gladiateurs, étalant quand même leurs *performances,* jusque sur la claie du martyr.

Aussi, le caractère essentiel de l'architecture alexandrine consiste à avoir, de prime abord, repoussé la coupole. L'un des plus vieux monuments qui nous soit parvenu, le couvent de Saint-Siméon à Contra-Syène — Assouan, — n'en a pas gardé trace; et le système de ses voûtes dénote un caractère d'aspiration défini. Par des moyens très primitifs, souvent même peu pratiques, et qui trahissent son inexpérience, celui qui l'érigea chercha à retourner à ses anciennes préférences, et à retrouver, en dépit de cette voûte, l'horizontalité de la plate-bande. Aucune date ne nous donne l'année où fut bâti ce monastère, qui cependant dut jouer un rôle considérable, étant donnée son importance. Mais, à l'examen des éléments de construction, on peut hardiment affirmer qu'il est le plus ancien type d'architectonie copte connu.

Comment même, en ce point de désert, exposé à tous les coups de mains, le *Deïr* — couvent — put-il échapper aux incursions des Blemmyes puis des Begas, alors que ceux-ci, peu intimidés par les expéditions lancées contre eux par les gouverneurs de l'Égypte, firent tête, souvent même avec avantage, jusqu'à leur défaite définitive, sous Justinien, l'an 552 de notre ère? C'est là une question difficile à résoudre; en tout cas, elle explique l'aspect militaire du couvent.

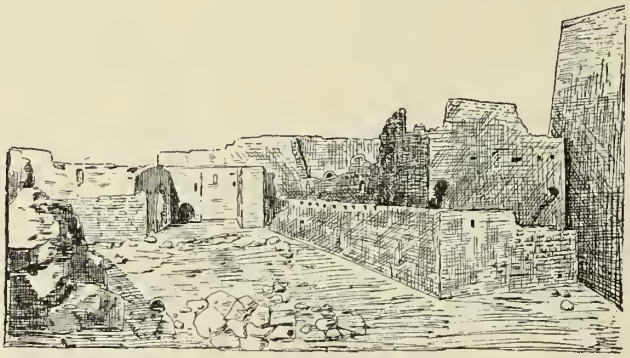
Une enceinte fort épaisse, que venait, de places en places, renforcer un mur rapporté, plaqué contre le premier, lui faisait une ceinture de remparts indiscontinue. C'était là une clôture déjà suffisante contre des Nomades ; mais, la configuration du plateau, favorable sur certains points à la ligne de défense ainsi tracée,

la paralysant sur d'autres points. On y pourvut, en augmentant la largeur du rempart ; en y accumulant les dispositions usitées alors dans l'art militaire. Cette configuration du plateau se trouve déterminée par une dépression de la roche, qui le divise en deux parties inégales α, β, ayant 4 à 6 mètres de différence de niveau ; en sorte qu'aux points X, O, la continuité de la ligne se trouve

Le *deïr* Saint-Siméon à Assouan. — Plan de l'état actuel.

rompue tout à coup. Au nord, O, S, T, la chose était de peu d'importance. Le val qui débouche devant la porte P se prolonge de ce côté et se creuse, laissant comme base au *deïr* un pan de roche à pic, défiant tout assaut. Aussi, sur ce point, le couvent est même dépourvu de son mur d'enceinte, qui s'interrompt en E, pour reprendre seulement en I. La roche seule semble avoir été taillée, de manière à la rendre inaccessible. De O à R, elle forme une petite corniche, sur laquelle ne repose qu'un parapet. Une ouverture y est ménagée, couverte par un abri en quart de cercle, décrivant comme une poterne avancée, d'où l'on pouvait explorer les roches voisines, et l'enfilade de la vallée. A l'ouest, le désert

devient uni. De T à U, l'enceinte s'étend donc en ligne droite, dominant les environs à perte de vue. Au sud, par contre, la ligne U, V, X, Y, se trouve placée dans de mauvaises conditions. C'était le point faible du *deïr*, celui par conséquent où se sont massés les moyens de défense imaginés en vue de pourvoir à une surprise toujours à craindre. Tout d'abord, à l'angle O, une tour ronde repose sur un soubassement carré massif. De ce côté, le désert redevient onduleux, coupé de ravins, hérissé de monticules ; tel, en un mot, qu'il était bon de pouvoir, du haut d'un observatoire, en surveiller l'étendue. Un souterrain, qu'en l'état actuel, il est impossible de reconnaître, semble avoir mis cette tour en communication avec les bâtiments disséminés le long du rempart, de O à P, à l'ouest, et de U à V, au sud. En V, la dépression du sol entraînait un angle rentrant, et la différence de niveau affaiblissait le front, complication dont les constructeurs se sont tirés en exhaussant le mur VX, de manière que le parapet UVX se poursuivit sans aucune solution de continuité; et en élevant en I six logettes voûtées. De V à X, le sol va s'abaissant; mais en X, la rupture des deux plateaux compromettait singulièrement la sécurité de l'enceinte. La roche, quoique en pentes rapides, est facilement franchissable ; et le plateau supérieur affleure le point où le mur XY serait venu s'amorcer. Rien n'eût été plus aisé que de s'introduire dans le *deïr*, en suivant la crête du contrefort.

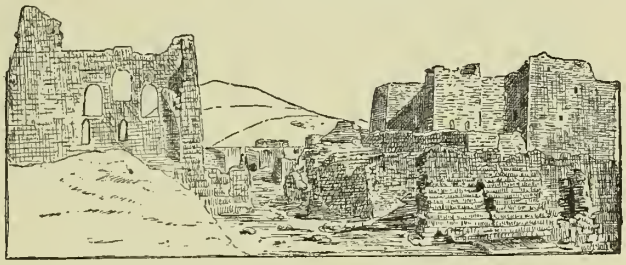


Le *deïr* Saint-Siméon à Assouan. — Le chemin de ronde et les remparts.

Aussi, à cet endroit, se dressent non seulement les ruines d'une grande tour, qui appuyait l'épaulement rocheux, mais encore celles d'un bâtiment carré, adossé à celle-ci, de façon à doubler, dans l'intérieur du couvent, le contrefort de la roche, et commander,

des deux côtés, les murs de ronde; tandis que de X à Y, un mur oblique, sous un angle assez sensible, dégageait les approches de la tour, et rendait son rôle plus puissant. A l'est enfin, la ligne YZ se trouvait dominer tout le val qui conduisait au *deïr*, et n'avait besoin d'aucun moyen compliqué de défense. Aussi c'est dans cette façade, et dans la façade opposée que se trouvent pratiquées les portes d'accès.

Une mention spéciale est due à ces deux portes. Celle de l'est, P, est en partie détruite ; mais, ce qu'il en reste, suffit à montrer que son plan était conçu selon les règles qui avaient été en usage dans l'architecture militaire de l'époque des pharaons. De même que celles des villes antiques, ces portes sont pratiquées dans un donjon carré, en saillie, qui en défendait l'approche. Par surcroît de précaution, elles ouvrent sur le flanc de cette avancée, commandées à la fois par la tour et le rempart. Étaient-elles enfoncées, l'ennemi n'était pas au cœur de la place. Une seconde porte s'encastrait dans l'épaisseur du mur d'enceinte, et cette seconde porte, elle-même enlevée, l'envahisseur était de nouveau arrêté. La saillie de la façade se répétait à l'intérieur de la cour, reproduisant, en sens inverse, la disposition du dehors ; en sorte, qu'une troisième porte restait à franchir, dominée, elle aussi, par la plate-forme de la tour, les remparts et les terrasses de toutes les constructions voisines. Les ruines de la porte P', mieux conservées que celles de la porte P, prouvent ces dispositions et y ajoutent quelques détails. La tour a gardé une partie de la logette dont elle était couronnée. Les amorces d'un escalier en colimaçon y sont encore reconnaissables, tournant autour d'un étroit noyau et aboutissant à un couloir, d'où l'on accède à deux poternes voûtées, percées de meurtrières biaises, ouvrant en tous sens sur le désert. Parapets des murs d'enceinte, sommets des



Le *deïr* Saint-Siméon à Assouan. — L'ensemble des communs et la poterne.

tours, faîtes des logettes, formaient une ligne crénelée indiscontinue. Les parapets sont en briques crues, mesurant 21 × 11 × 7 et recouverts d'un enduit mélangé de cendres et de paille d'alfa. Ces parapets affleurent le bord extérieur des murailles. A l'intérieur, la largeur du chemin de ronde est suffisante pour tenir debout derrière eux.

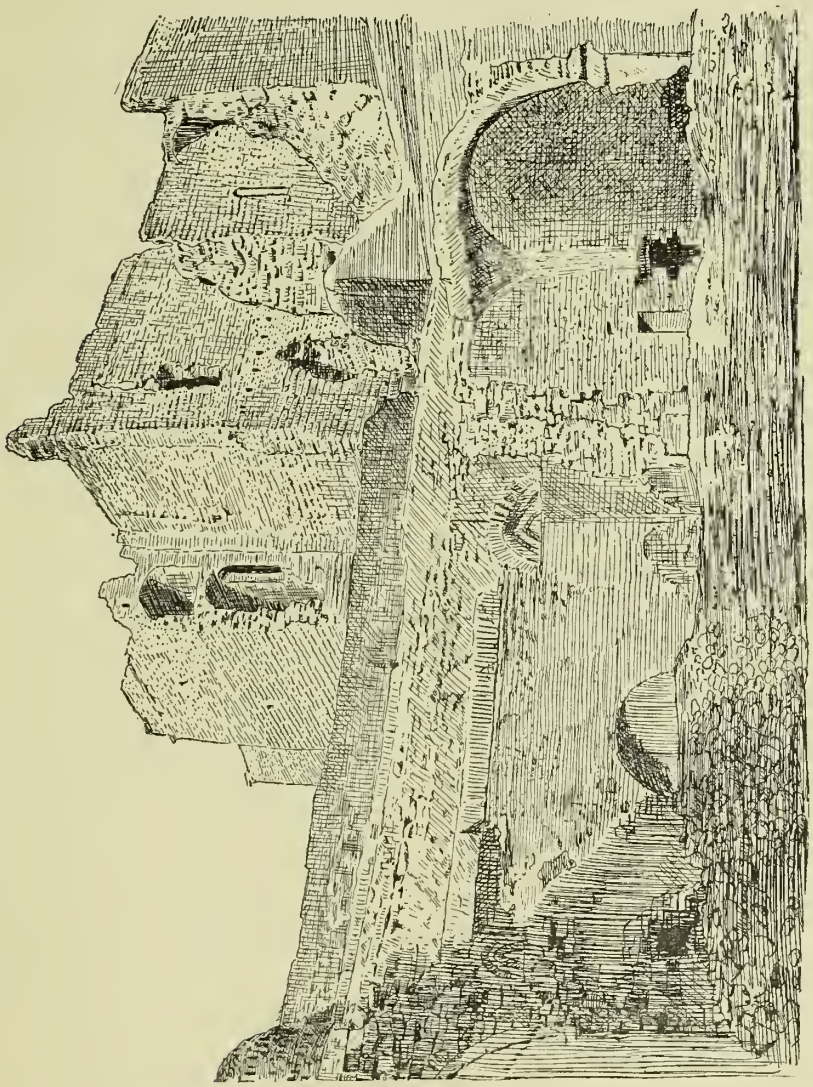
La ceinture fortifiée ainsi établie, pénétrons dans le monastère par la porte P. Ce premier plateau du couvent est entièrement jonché de décombres. Au milieu, l'église H est relativement en assez bon état. Le pourtour de son vaisseau subsiste, ainsi que quelques petites salles. A droite, sont les ruines d'une chapelle N ; à gauche, deux grands murs, seuls restes d'une construction, que précédait un portique, presque entièrement disparu.

De ces trois agglomérations d'édifices, l'église M est de beaucoup la plus importante. Si son ordonnance est celle des églises de l'Orient, certaines particularités tendent à faire d'elle un monument ayant une physionomie propre, et un système architectonique spécial. Le plan est, à peu près, celui des églises byzantines, et comporte les trois divisions principales, le *haikal* — le sanctuaire, — où s'élèvent les autels ; les nefs et le *narthex*, — ou place réservée aux catéchumènes et aux pénitents, — correspondant au parvis. Cette dernière division contient la piscine baptismale, et celle où, au jour de l'Épiphanie, les Coptes procèdent à une ablution particulière au rite de leur Église. Mais, si cette disposition ne distingue en rien la basilique d'Égypte de celle de Byzance, maintes réminiscences du passé s'y retrouvent, fort reconnaissables à l'examen.

Le *haikal* d'abord renferme, non pas un autel, mais trois autels, abrités sous des absides. Or, dans les temples antiques, le sanctuaire égyptien n'est jamais unique, mais composé de trois sanctuaires, répondant aux trois personnes de la triade, unies en celle du dieu-un. Au centre, le sanctuaire du dieu père ; à gauche, côté de l'occident, celui de la déesse mère ; à droite, côté de l'orient, celui du dieu fils.

Cette disposition, toute dogmatique, correspondait rigoureusement à l'idée que l'Égyptien le faisait de la personnalité divine. C'était, celle de la demeure du dieu unique en trois personnes, créateur de lui même, se renouvelant chaque jour. Le sanctuaire

du milieu est celui du dieu qui subsiste en essence, qui vit en substance, le générateur dans le ciel et sur la terre, qui n'a pas été engendré; celui qui n'a pas besoin, pour devenir fécond, de sortir de lui-même. A l'ouest, le sanctuaire de la déesse mère représente



Le *deïr* Saint-Siméon à Assouan. — Le *narthex* de l'église et l'ensemble du monastère.

la région où se cache la substance divine, qui sera le dieu du lendemain, la montagne d'occident, dans laquelle le dieu s'enfonce chaque soir. A l'est, le sanctuaire du dieu fils, est celui du dieu vengeur de son père, celui qui le renouvelle, en apparaissant à

l'aurore. Pour le Copte, la triade antique devient la Trinité chrétienne. Il fait de l'autel, non la table du sacrifice, mais un socle massif, formé d'un noyau de maçonnerie, qui pour lui est le tombeau du Christ et le trône de Dieu, rappelant une fois de plus son naos antique, *l'Apt* mystérieux, où le dieu reprenait ses membres; le siège glorieux de l'Horus triomphant.

Le plan du sanctuaire, ainsi ramené à la formule antique, se complète à l'imitation de celui de la basilique byzantine. Entre le *haikal* et le *narthex*, le vaisseau se subdivise en trois nefs longitudinales, recoupées par deux nefs transversales, l'une formant le chœur; l'autre les fonts baptismaux. Des grilles de bois séparaient ces diverses nefs, isolant la place réservée aux hommes — *l'andron*, — la nef de droite, de la nef centrale — *l'isbodikion*, — réservée au clergé et de la nef de gauche, — *le matronikion,* — réservée aux femmes. Deux escaliers mettaient ce vaisseau en communication avec le plateau supérieur du couvent. Le principal s'appuyait au mur du transept nord, et prenait naissance au seuil de la porte qui s'y ouvre. Le second s'amorçait à l'angle sud et redescendait par la salle T, pour aboutir à la porte du transept opposé. Faut-il voir là une ordonnance voulue, correspondant à une cérémonie religieuse? Le chemin d'une procession, qui serait montée par l'un des escaliers, aurait contourné l'église, se serait arrêtée à un reposoir et serait redescendue par l'autre escalier? Peut-être. Les dispositions du sanctuaire montrent trop combien était vivace le souvenir des dogmes pharaoniques, pour qu'il puisse y avoir objection absolue; et d'autre part, Jésus a été trop souvent assimilé par le Copte à Osiris, pour qu'il ne soit pas permis de voir dans cette ordonnance le ressouvenir de la procession du Nouvel An.

A côté de ces réminiscences théologiques, d'autres, toutes esthétiques, trahissent la même persistance de la tradition antique. Nefs, *haikal, narthex,* salles postérieures sont couverts de voûtes; mais, de parti pris, le constructeur renonce à extradossement. Deux berceaux se rencontrent-ils, jamais il n'a recours à la voûte d'arête. Il surbaisse autant qu'il le peut, l'arc de cloître, il le déprime, au point de lui enlever toute solidité; tant et si bien, que c'est miracle, que quelques-unes de ces voûtes soient aujourd'hui encore debout. N'était l'adhérence parfaite de la brique crue,

qui a servi à les élever, et qui a fait d'elles comme autant d'arches coulées d'un seul jet, il y a longtemps, que toutes auraient disparu.

Pourtant, là n'est pas encore le trait essentiel de cette architecture improvisée. Le soin apporté par lui à dissimuler l'extrados est autrement important. Pour y arriver, il n'hésite pas à recourir à des combinaisons tout au moins hasardées. Il exhausse ses murs au niveau des sommets des berceaux, installe de petits arcs, dont le pied vient buter à leur montée, et nivelle le sommet au moyen d'une maçonnerie légère, ou de gravats mélangés à du mortier. Toutes les voûtes subsistantes attestent cette façon de procéder; voûtes de l'église, voûtes des constructions latérales L, voûtes du grand cloître A, voûtes des salles adjacentes. Partout et toujours, c'est ce mode de construction qui est employé. Et, ce qui accuse la recherche voulue du système, est que toutes les fois qu'il apparaît, l'arc, ayant un large espace à couvrir, se fait elliptique, pour acquérir plus de résistance; et partant, se fait plus élevé, de sorte, que les arcs secondaires deviennent tantôt elliptiques, tantôt plein cintre, tantôt surbaissés, selon le niveau qu'ils ont à compenser.

La voûte elliptique, vulgairement appelée *en anse de panier* avait été, de toute antiquité, familière aux architectes pharaoniques. Dans les plus vieux bas-reliefs, on la voit représentée; et mieux encore, un spécimen, des plus remarquables, nous en est fourni par les greniers de Ramsès III, à Thèbes, bâtis aux alentours du temple funéraire du roi, qu'ils avaient pour mission d'approvisionner. Les raisons qui les avaient poussés à choisir cette courbe, entre toutes, s'expliquent aisément, par ce fait, que l'Égypte est dépourvue de bois et qu'il leur avait fallu aviser aux moyens de tourner leurs berceaux sans cintrage. Pas n'était besoin de grandes connaissances mathématiques, pour se rendre compte que plus un arc est obtus, plus les forces nécessaires à le maintenir en équilibre sont considérables; et que, par contre, plus il est aigu, moins sont intenses les poussées destructives qui tendent à le désagréger. Or, *l'anse de panier* se trouvait basée sur les propriétés rythmiques du triangle rectangle, dont les côtés sont entre eux, comme les nombres 3, 4 et 5; proportion qui lui assurait une remarquable solidité.

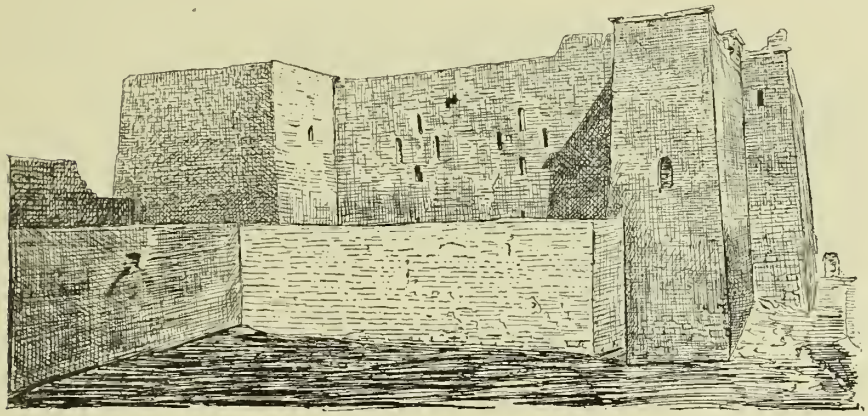
Pour déterminer cette courbe, on trace, sur la demi largeur de la

nef, le triangle 3, 4, 5, en dirigeant, suivant l'axe vertical, le plus petit côté; puis, on décrit, du sommet opposé à ce petit côté comme centre, avec un rayon égal à la largeur de la nef, un arc de cercle. Si l'on arrête cet arc à son intersection avec le prolongement de l'hypoténuse, la longueur comprise entre l'axe vertical et la circonférence est égale au petit côté du triangle. En traçant alors du sommet situé sur l'axe, comme centre, et avec le petit côté du triangle, comme rayon, un second arc de cercle, on engendre une nouvelle courbe, tangente à la première; si bien, que dans *l'anse de panier* ainsi construite, la montée et la largeur sont réciproquement égales au double de la hauteur et de la base du triangle; et ces deux dernières sont entre elles dans le rapport de 4 à 3. La demie largeur de l'axe est donc le module auquel se base tout le tracé de la voûte. Au *deïr* Saint-Siméon, toutes les nefs sont établies sur ce principe absolu.

Restait à tourner les berceaux sans cintrage. Pour cela, il suffisait de profiler, sur la paroi interne du mur fermant la nef, la section droite de l'intrados, et d'appliquer, selon cette ligne, un premier rang de briques, posées à plat. Chacune, si l'appareillage était fait avec soin, l'adhérait à la muraille; et l'anneau ainsi amorcé devenait un point d'appui, sur lequel il était possible d'en claver un second; et ainsi de suite, jusqu'au raccord avec le mur opposé. De la naissance de la voûte au joint de rupture de l'arc, les briques posées à plat tenaient naturellement en équilibre. Au-dessus de ce point, la pesanteur les eût entraînées dans le vide. Par l'intervertion de l'ordre de mise en place, le danger était conjuré. Cette alternance avait le double avantage de diviser *l'anse de panier* en deux parties distinctes. Jusqu'au joint de la rupture, la maçonnerie formait une masse homogène; du joint de rupture au sommet du cintre, elle se trouvait partagée en rouleaux minces superposés. Par surcroît de précaution, on prit soin d'incliner les anneaux, en les posant par tranches biaises, afin que la section n'en fût jamais selon le plan vertical.

Le berceau tourné, une autre difficulté surgissait encore, qu'il fallait vaincre. Par quels moyens contrebalancer la poussée destructive, exercée par les pressions? A l'intérieur de la salle qu'il veut couvrir d'une voûte, le Copte construit un mur de briques

crues, plaqué au mur de pierre, et fait porter sur lui les retombées des cintres. Puis, son nivellement opéré, il procède de même pour l'étage supérieur; en sorte que le mur vrai est comme un cadre rigide, entourant les maçonneries d'un contrefort continu, dont il calcule l'épaisseur selon la résistance à opposer.

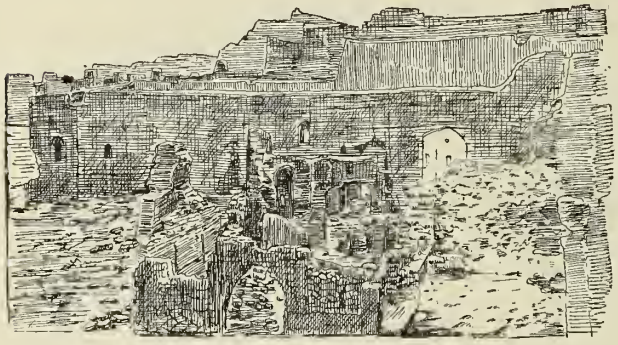


Le *deïr* Saint-Siméon à Assouan. — L'ensemble du monastère. — Façade principale.

Tel est, en détails, le système des voûtes du cloître de Saint-Siméon, et ce système demeure constant, dans tout le reste de l'édifice. La coupole en est entièrement bannie, et comme la loi de développement des formes de construction veut que le berceau précède le dôme, on peut, pour cette seule raison, le considérer comme le plus ancien monument copte qui nous soit resté. Dans une chapelle, dans quelques annexes adossées aux fortifications, des espaces carrés sont couverts, il est vrai, en arcs de cloître. Mais ces parties purent subir des réparations. En tous les cas, cette présence même de l'arc de cloître montre l'éloignement pour la coupole, tendance capitale qui domine la formule architectonique. Toute l'église avait de semblables berceaux, se pénétrant en arcs de cloître ; ceux des salles postérieures sont très élancés, les salles étant étroites, et se rapprochent sensiblement de l'arc aigu. Une lucarne, de quinze centimètres de diamètre, ménagée à leur centre, éclaire seule l'intérieur, que ne décore que quelques petites niches, au fond desquelles se détachent des croix peintes en rouge ou des textes illisibles. Seules les salles d'angles sont munies de petites

fenêtres en meurtrières, voûtées en ogive, dont le biais est tel, que de face, elles présentent un plein absolu.

Au mur nord, la porte ouvrant sur l'angle rentrant où prend naissance l'escalier donne accès à une sorte de couloir à ciel ouvert, ménagé entre l'église M et les constructions voisines. L'on arrive ainsi à une chapelle en ruines. Les arasements de deux pilastres établissent qu'elle se partageait en trois nefs. A gauche de l'église, les constructions L sont beaucoup mieux conservées. Le massif L, refendu par un mur disparu, se composait de deux vastes salles rectangulaires, voûtées en berceaux. Le groupe L', ainsi que tout le coin du *deïr* compris entre ce groupe et les logettes adossées au mur d'enceinte, n'est qu'un immense amas de décombres. Enfin, sur l'angle Y, une construction basse, voûtée, elle aussi, en berceau, est percée de nombreuses fenêtres et paraît avoir été également réservée aux exercices religieux. Toutes ces chapelles ne font d'ailleurs que couvrir l'entrée de cryptes, creusées dans la roche vive. De la grande église, on accède à deux hypogées, l'un à droite, l'autre à gauche du *narthex*. La chapelle N longe une série de cryptes, qui ne sont pas encore toutes reconnues. Le fond de la salle L est occupé par une autre, qui s'enfonce assez avant dans la montagne, et la salle Y en précède une dernière, divisée en plusieurs caveaux, occupant tout l'angle de la roche en avant de la tour.



Le *deïr* Saint-Siméon à Assouan. — La chapelle.

Il semble donc résulter de cet examen que tout l'étage inférieur du couvent était exclusivement réservé aux édifices affectés au culte, et que ces édifices, adossés à la roche, s'y prolongeaient en hemi-spéos, ainsi qu'il en est dans la plupart des temples antiques. Cet exemple n'est pas une exception, loin de là. Nombre de *deïrs* de Contra Syène ou d'Antinoé ont leurs sanctuaires, et jusqu'à leur

église tout entière, creusés dans la montagne; quelquefois même, cette église n'est qu'une chapelle de tombe ancienne; et, soit au *deïr el Bakarah,* — le couvent de la poulie; — soit au *deïr-n-nakhlé*, — le couvent du palmier; — soit au *deïr abou Hennès*, — le couvent Saint-Jean; — soit au *deïr el Adrah,* — le couvent de la Vierge; — soit au *deïr Amba Moussa,* — le couvent de Moïse; soit au Fayoûm, cette disposition de la basilique, attenante à la montagne et s'y prolongeant en salles souterraines, se retrouve, comme pour attester la persistance du passé; et cette impuissance du Copte se figure autre chose que ce que se figuraient ses ancêtres: un mystère de l'au-delà de l'horizon de la montagne, dont le parvis de l'église marquait le seuil.

L'escalier accédant au second plateau gravi, des amoncellements de débris interceptent d'abord le passage. Des brèches ont été pratiquées dans la plupart des murs; des portes et des couloirs sont presque partout obstrués. Cependant, il est aisé de reconnaître, en peu de temps, quatre groupes principaux de constructions indépendantes. Ces trois groupes sont, par ordre d'importance, le corps principal A B C D etc.; les bâtiments I; les bâtiments K et les divers bâtiments répartis le long du mur d'enceinte IHFG.

La première de ces divisions du monastère était réservée à l'habitation des moines, et comprenait une agglomération d'annexes, réunies les unes aux autres, sans le moindre souci de l'ordonnance architecturale. La partie la plus ancienne se compose d'un cloître A, de neuf salles, BB et de quatre ailes, EEEE, pivotant autour du corps principal. Le reste fut successivement ajouté, en raison du nombre toujours croissant des moines, et avait fini par occuper tout le flanc du *deïr*, le long du mur d'enceinte. De la sorte, le cloître A fut prolongé. Quatre nouvelles salles B', vinrent se juxtaposer aux salles B; une grande salle C s'éleva dans l'angle rentrant, formé par le couvent, ainsi agrandi. Puis, des cellules biaises, placées en avant corps, s'adossèrent à leur tour à la construction nouvelle, et des cours, ménagées entre ses diverses ailes, furent closes de murs à hauteur d'appui.

Ce groupe de bâtiments réunit plusieurs particularités caractéristiques. Toutes les voûtes sont établies selon le principe précédemment exposé. Celle du cloître A en est le véritable type. Étant

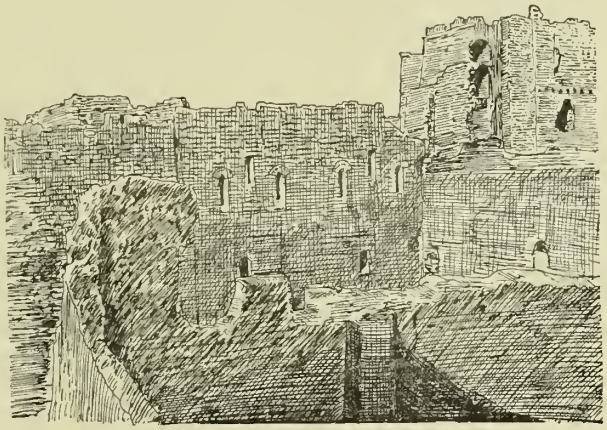
fort large, l'ellipse en est accentuée plus vigoureusement. D'ailleurs, toutes les salles BB ont des berceaux semblables, dont l'emploi était d'autant plus nécessaire, que la partie la plus ancienne du monastère comporte trois étages, qu'il fallait ramener à l'horizontale. Une nouvelle particularité est donnée par les ailes EEE, plaquées sur le pourtour du corps central. Quel pouvait être le rôle de ces ailes ainsi disposées? Les deux principales n'ont, à l'intérieur, qu'un mètre de large à peine, et ne sont reliées à l'étage inférieur BB, par aucune communication. Enfin, elles ne font point partie intégrante du couvent; elles n'y sont même pas amorcées, mais adossées. A l'étage supérieur, une petite porte accède à chacune d'elles; et, ces ailes sont bâties en talus, pareilles aux anciens pylônes, ce qui s'explique, en partie, par la nécessité de maintenir leur adhérence au mur, sur lequel elles viennent s'appuyer. Faut-il voir en elles des sortes de contreforts, destinés à maintenir les poussées de la voûte? Mais cette voûte ne s'appuie pas directement; elle repose sur un mur accolé à l'intérieur; en sorte, que le mur extérieur forme comme un grand contrefort continu. Faut-il y voir un moyen de défense, des sortes d'avancées, destinées à rendre toute attaque impossible? Les assises de ces ailes ont une épaisseur considérable, leur base mesure au moins deux mètres. Qu'on les suppose sapées, si tant est que les Blémmyes et les Begas, ou tous autres pillards du désert eussent été en état de pratiquer ce semblant de siège, et l'ennemi n'en était pas plus avancé. Quoi qu'il en soit, l'inclinaison en glacis de ces avant-corps, et principalement de celui de la façade postérieure, leur imprime quelque chose de l'Égypte antique, et évoque le souvenir des pylônes qui se dressaient à l'entrée des temples, image de la montagne solaire, sur laquelle l'Horus vainqueur apparaissait à l'aurore. Pour compléter la ressemblance, une corniche court à leur sommet, sous un profil identique à celui de la gorge égyptienne. Faite de briques et de dalles minces, elle a disparu en partie, mais ce qu'il en reste suffit à le démontrer.

La porte primitive du *deïr* a disparu; celle par laquelle on y pénètre aujourd'hui a été construite lors de l'agrandissement du monastère. Rejetée à l'avant de l'aile nord-est E, elle s'ouvre entre les cours D et C. Son plan est tournant, de même qu'à l'enceinte fortifiée; une tourelle, avec logette, la surmonte. Son seuil franchi,

Grand cloitre du couvent de Saint Siméon à Assouan.

l'on s'engage dans un étroit couloir, ouvrant sur le cloître, et dans lequel prend naissance un escalier conduisant aux étages supérieurs. Les volées de cet escalier en spirale sont établies par un système de voûtes assez ingénieux, dont le principe se retrouve dans les édifices de la Perse sassanide. Un autre, le premier bâti, s'aboutit à l'extrémité de la salle A, mettant les trois étages en communication. Enfin, autour du *deïr* agrandi, s'étendent les cours DDD, les salles EE', et le groupe S. Les deux salles EE' n'ont pas un caractère assez défini pour qu'il soit possible de leur assigner une destination certaine. Toutefois, on peut supposer qu'elles jouaient un rôle analogue à celui du parloir. C'est la *mandarah;* on y reçoit des visiteurs, on y entend les rapports des gens de service. Quant aux constructions S, elles étaient sans nul doute affectées à la domesticité du couvent.

Le groupe J est formé de l'ensemble des communs. Enfermés derrière leurs remparts, il était nécessaire que les moines fussent approvisionnés, et en état de passer de longs mois sans communication avec l'extérieur aucune. Pour cela, il leur fallait des greniers, où enfermer le blé; des moulins, pour faire la farine; des fours, pour la cuisson du pain; des étables, pour les bestiaux; des magasins, pour les provisions; des puits et des abreuvoirs. C'est tout cela qui se trouvait assemblé, en une dédale de pièces basses. Les fours sont encore reconnaissables, ainsi que les moulins; mais il ne faudrait pas vouloir préciser avec trop d'exactitude les communications reliant entre eux ces bâtiments.



e *deïr* Saint-Siméon à Assouan. — Les constructions de l'aile sud.

Le groupe K est, de tous, celui qui a le plus souffert; aussi est-il difficile de proposer une identification certaine. La solidité de

certains murs est un indice de l'importance de ces constructions. Certaines s'étendaient fort loin, couvrant tout l'espace compris entre les deux salles restantes et le mur d'enceinte ; mais cette partie du *deïr* est tellement bouleversée, qu'on ne saurait en retrouver le plan.

Le groupe IKFG, reporté le long des remparts, est mieux conservé; une partie appartient à la défense de la ceinture militaire; une partie aux dépendances du monastère. Les bâtiments IHG semblent avoir été des postes d'observation en cas d'attaque; F, couvert en berceau, paraît plutôt un caveau. Toute la ligne TU est encombrée de ruines. Plusieurs passages voûtés s'ouvrent de loin en loin, béants entre les décombres; mais à peine y peut-on entrer, tant les sables les ont envahis.

Nombre de curieux détails seraient à noter de l'architectonie de ce premier monument copte ; il suffira de signaler la disposition des fenêtres, percées de façon à décrire par leur ensemble la croix. A la façade principale du *deïr;* au mur de la construction L, la chose est tout à fait remarquable. Ailleurs, une niche occupe le centre, et les baies se répartissent à l'entour.

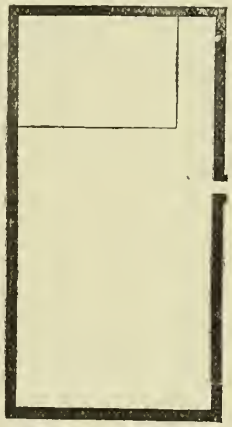
III. — Le Dôme.

Le plus ancien monastère dont nous puissions fixer la date de fondation, le *Deïr-el-Abiad*, — le Couvent Blanc, — fut construit par le célèbre Schenoûdi, vers l'an 310, et doit son nom moderne au calcaire blanc, dont sont maçonnées ses murailles. Documents et légendes relatifs à son édification abondent. On n'a qu'à démêler la part qu'il convient de faire au réel.

Le couvent primitif de Schenoûdi était devenu trop étroit pour contenir ses deux mille deux cents moines, sans compter les novices, et sa laure insuffisante, lorsqu'un jour le Seigneur apparut à son élu et lui dit : « Prends soin de bâtir une église en mon nom et en ton nom. On l'appellera la *Congrégation Sainte*; et voici que tous les saints s'y rassembleront pour prier ; tous les peuples désireront la voir et auront confiance en elle. » Et Schenoûdi lui répondit : « Que ta volonté soit faite! » Et le Seigneur lui dit : « Lève-

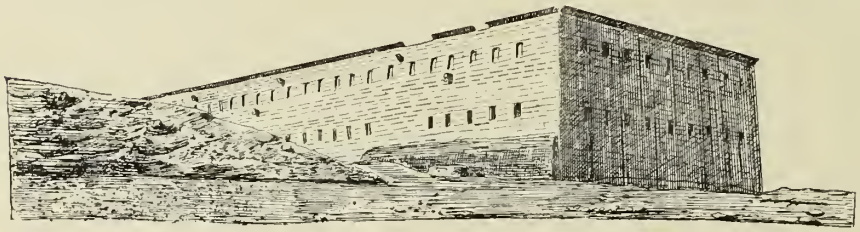
toi ; va-t-en vers ta demeure, qui est au désert. Ce que tu trouveras en chemin, prends-le, et dépense-le pour la construction de l'église ; ne crains pas qu'il y ait là tromperie de Satan. Mais c'est pour l'église et le monastère : vas, et tu réussiras. » Alors Schenoûdi se leva et resta toute la nuit en prières. Il sortit et trouva un pot de terre rempli d'or. Il l'apporta et conta aux moines ce qui était arrivé, et ceux-ci se mirent en devoir de préparer les outils et de trouver des ouvriers.

Ceux-ci réunis, le bouillant archemandrite leur ordonna sans doute de prendre pour matériaux les pierres de ces temples d'Athribis et de Panoplis, où sa sainte colère se donnait si librement carrière. Pour ce qui était des monuments grecs, la chose ne souffrit aucune difficulté. Mais, les sanctuaires égyptiens, eux-mêmes, n'avaient point échappé à ses ravages. Un reste de superstition ancienne survivait au cœur des ouvriers. Ils répondirent que la pierre était mauvaise. Et Schenoûdi s'écria : « Certes ! La volonté de Dieu s'accomplira ». — Et le Sauveur vint, et jeta les fondements de l'église, aidé de son prophète, avec cette pierre que les maçons ne trouvaient pas bonne. Alors, les ouvriers nombreux s'assemblèrent, maçons, tailleurs de pierre, charpentiers, ouvriers de tous métiers ; tout le monde travailla ensemble et la construction fut finie en six mois. Notre-Seigneur le Messie, nous aidait et nous secondait dans tout ce que nous avions besoin pour l'édification de la laure. Et voici que le maître-maçon prit son salaire et tout ce qu'il y avait dans sa maison. Il en fit un beau diadème et le plaça dans la coupole de l'autel, pour la gloire de Notre-Seigneur et par respect pour l'archimandrite. Et le frère de cet homme, voyant ce qu'avait fait son aîné, fit une croix d'or et d'argent qu'il attacha au milieu de la voûte de l'église. Ainsi s'est accompli ce qui a été dit à son sujet : « Je prendrai tout ce qui m'appartient et j'en ferai un diadème, par respect pour mon maître et par vénération pour ses saints, jusqu'à la consommation des temps. »



L'enceinte du deïr-el-Abiad.

Ce sanctuaire, fondé par le grand taumaturge, est encore debout, fort délabré, il est vrai, mais pouvant être restitué, dans son ensemble, avec certitude. Vue du dehors, son enceinte, solidement bâtie, a conservé un aspect imposant. Le plan est un vaste rectangle. Les parements sont appareillés selon les règles de la modénature romaine, en gros moellons réguliers, provenant à n'en pas douter de quelque temple grec, et inclinés en talus. Une corniche court au sommet, rappelant, de même que celle du *deïr* d'Assouan, le profil de la gorge égyptienne. L'on dirait de loin un pylône,



L'enceinte du *Deïr-el-Abiad.*

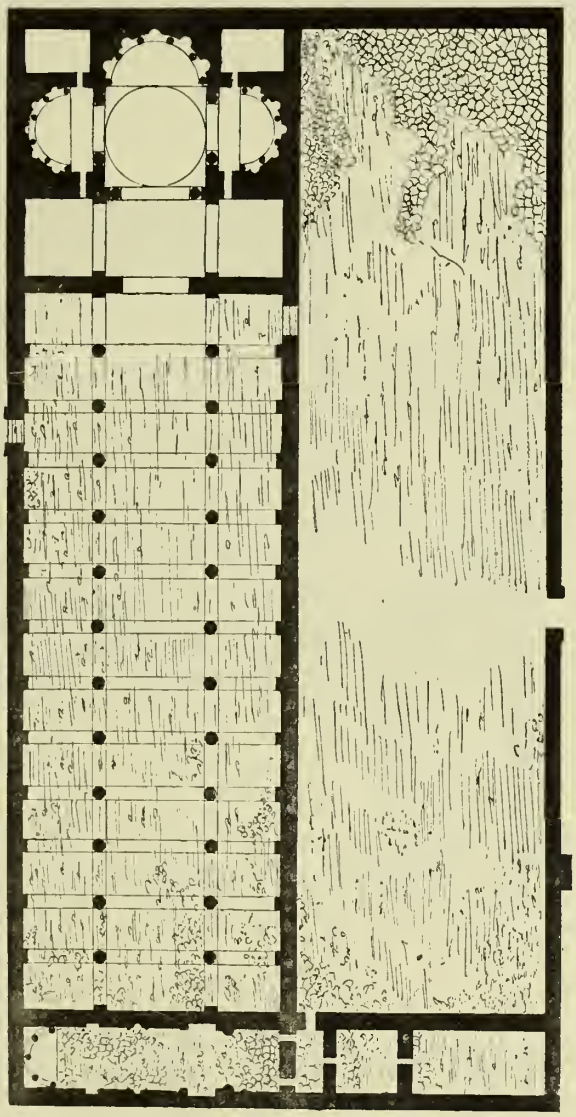
tant l'horizontalité y règne en maîtresse, et tant s'y affirme la prédominance des pleins.

Deux portes donnaient seules accès à l'intérieur, l'une au nord, l'autre au sud, pourvues de jambages de granit rose; et sous la corniche, une série de petites baies voûtées s'ouvraient, pareilles à des meurtrières, si étroites, qu'à distance, on a peine à les distinguer.

Cette enceinte, extrêmement épaisse, était pour le monastère de Schenoûdi un rempart inexpugnable; et la grâce du Seigneur aidant, il pouvait, abrité par elle, défier à son aise le méchant Satan et les agents du pouvoir impérial, ses suppôts. Aujourd'hui, la porte sud seule est ouverte, enclavée dans les misérables masures d'un village établi sur les décombres de l'église. Ce couloir franchi, on se trouve dans une sorte de cour, environnée de huttes, d'où émergent les fûts des colonnes de la nef. A droite, une grande muraille moderne ferme le *haikal* de Schenoûdi.

Ce *haikal* est, avec le *narthex,* situé à l'autre extrémité du quadrilatère, tout ce qu'il reste de la basilique du célèbre moine. Un

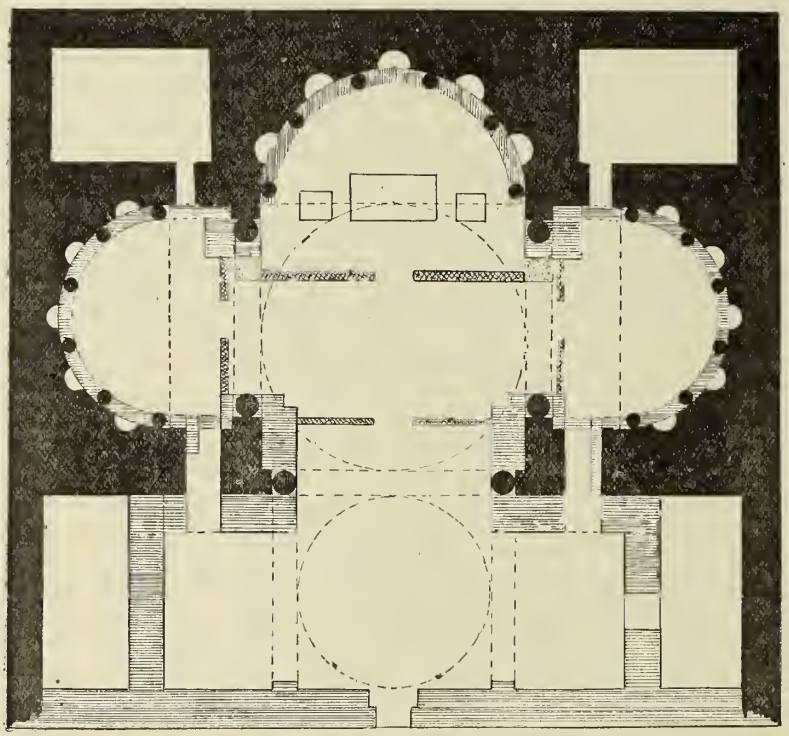
auteur musulman qui écrivit vers le commencement du XIIIe siècle, Abou-Saleh-el-Armeny la vit encore intacte et pouvant contenir plus de mille fidèles. La rangée de colonnes, restée debout, recevait alors la retombée des arcatures du vaisseau. Quoiqu'il en ait été des dispositions adoptées là par l'architecte, celles du *haikal* montrent chez lui une connaissance développée des formes de construction.



L'église du *Deïr-el-Abiad*. — Plan restauré.

Cet architecte était grec, à coup sûr, tout dans l'ordonnance choisie par lui le prouve. Sa basilique appartient au type de la basilique classique, comprenant le *narthex*, les trois nefs, séparés les unes des autres par des colonnades, le transept, formant chœur, l'arc triomphal au-devant de la conque absidiale et le *haikal*, avec son *exedra* et les bancs de la *subsellia* dominés par la *cathedra*. Détail important, les trois sanctuaires du *haikal* ne sont point alignés côte à côte, ainsi qu'il en est

habituellement, mais répartis sur plan cruciforme. L'abside centrale est plus large que les deux autres. Au devant, le chœur, tombé en ruines, a été remplacé par une construction récente, où il est impossible de reconnaître le système primitif. A première vue même, l'architectonie des absides est fort difficile à distinguer, tant les réparations faites, en vue de parer à la chute du monument, en ont altéré la structure. Entre les colonnettes qui régnaient au pourtour des sanctuaires, des murs de briques crues ont été

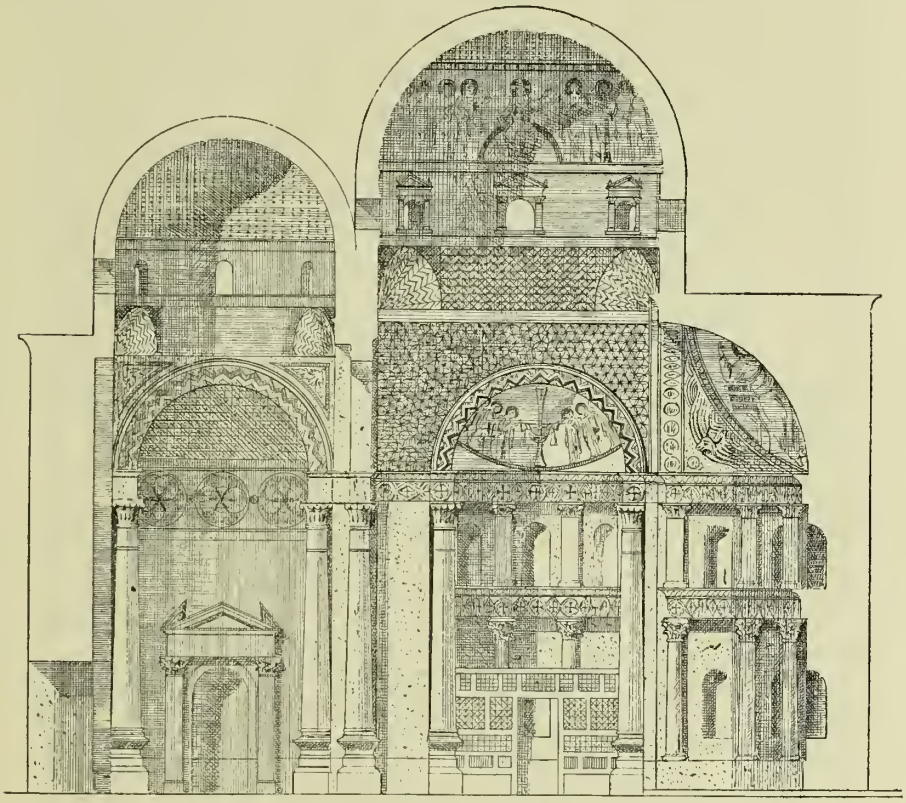


L'église du *Deïr-el-Abiad.* — Plan du sanctuaire.

élevés, dans lesquels elles ont disparu. N'était la saillie de quelques chapiteaux, l'effritement de quelques plâtras, permettant d'apercevoir, de loin en loin, l'ancien parement, il serait impossible de deviner leur existence. Et pour pailler à l'écroulement du dôme central, jeté sur le carré autour duquel pivote le *haikal,* de lourds pilastres de maçonneries ont été accolés aux supports primitifs et les ont entièrement masqués.

La part des remaniements subits ainsi faite, reconstituons le

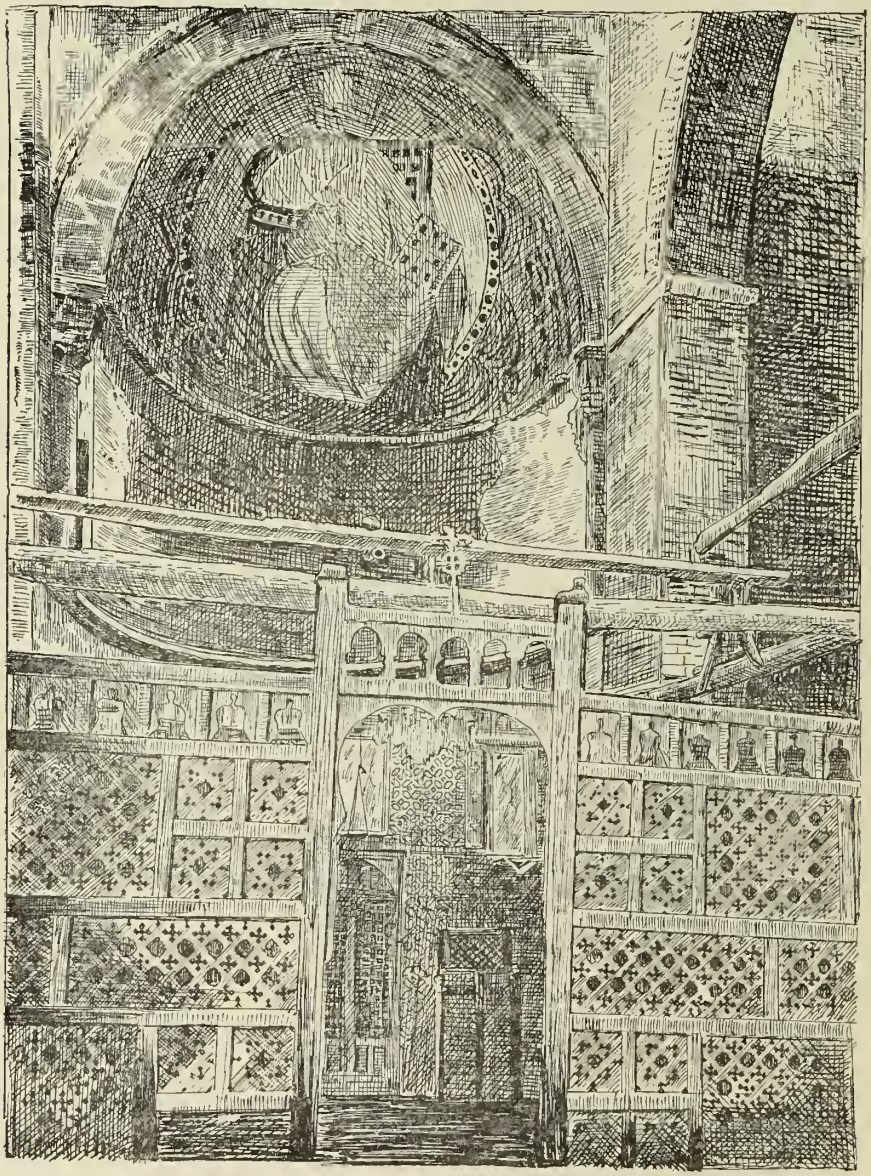
sanctuaire de l'archimandrite. Au centre, la coupole se dresse à 19 mètres de haut sur un carré de 7 mètres de côté, surélevée par un tambour, porté par quatre arceaux plein cintre, et dont le raccord aux nappes planes des murs est ménagé par des arches angulaires chevauchantes, semblables à celles que nous retrouverons plus tard à l'église de Moharrak. Une double rangée de lucarnes, répartie à la périphérie de cette coupole, fournit tout l'éclairage,



L'église du *Deïr-el-Abiad.* — Coupe longitudinale. — Restauration.

baignant le *haikal* de lumière diffuse. L'architectonie de ces absides est absolument romaine; leur demi-coupole, frangée d'une archivolte, repose sur six colonnettes corinthiennes, réparties en deux ordres superposés. Bases, chapiteaux, entablements sont ceux d'un temple hellénique. Dans chaque entrecolonnement se creuse une niche semi-circulaire. Seules les grandes colonnes portant l'arc triomphal ont tout l'aspect des ordres composites romains. Leur

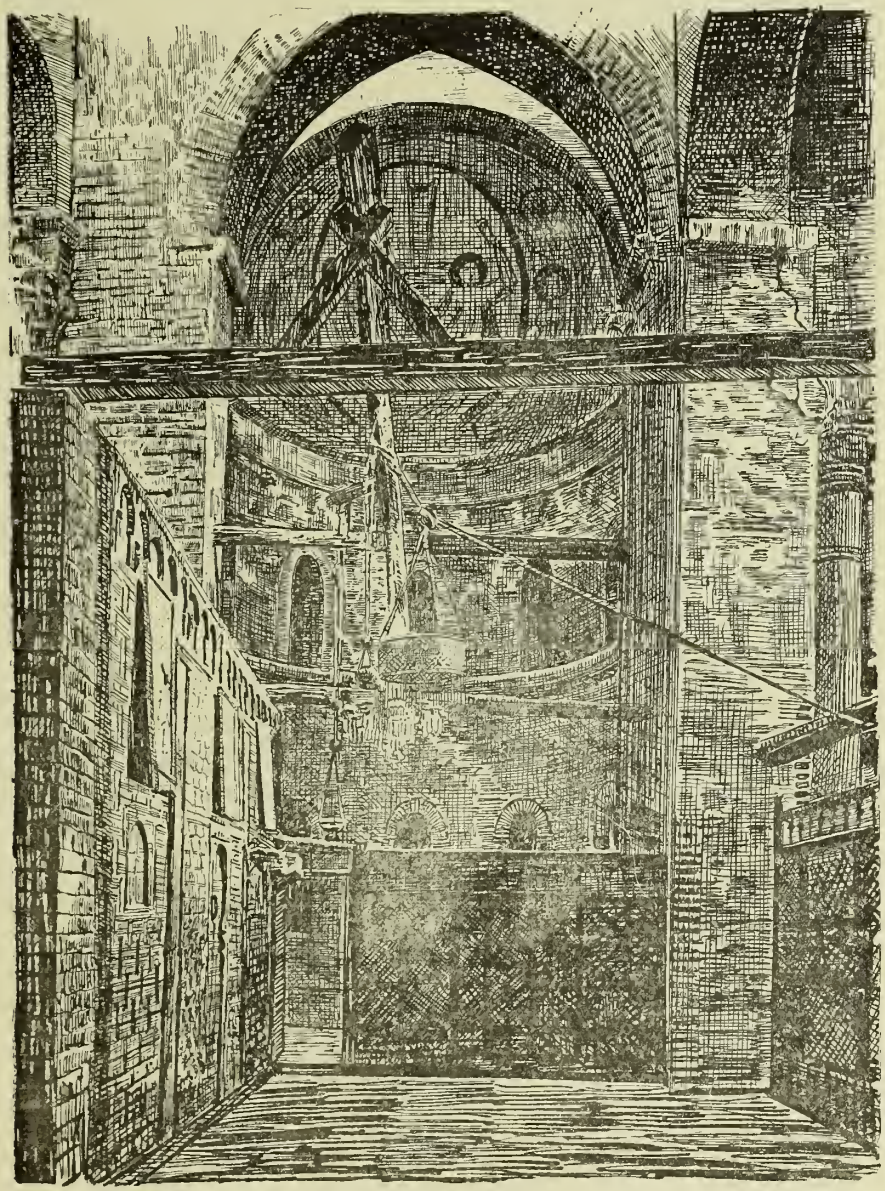
socle élevé est rayé de moulures grecques ; les feuillages des chapiteaux semblent dégagés à peine ; un entablement les surmonte, où les tympans, maintenant invisibles, viennent s'appuyer.



L'église du *Deïr-el-Abiad.* — L'abside centrale.

Voilà pour l'architecture du monument : son décor n'est pas à l'unisson et accuse une préférence indigène. Quelques compositions

à peine le rattachent au répertoire du symbolisme triomphal. Le Copte y reprend ses droits; sur les frises et les archivoltes, des



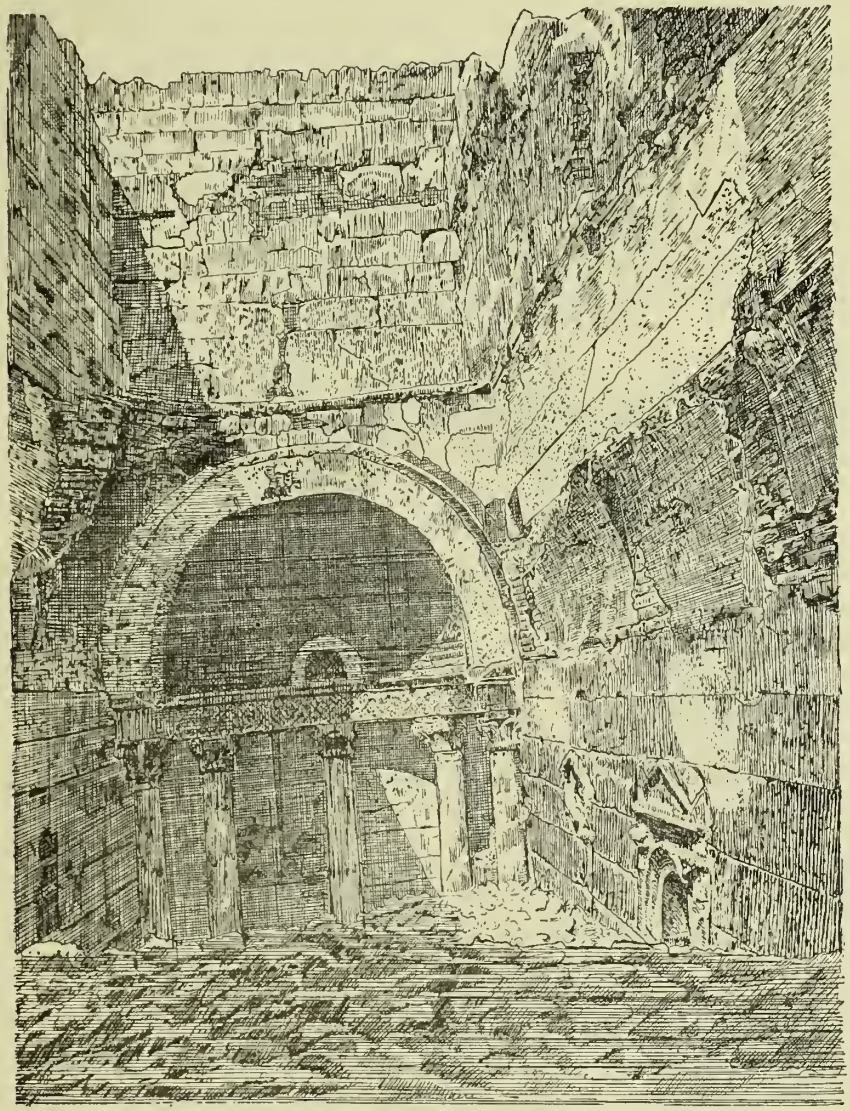
L'église du *Deïr-el-Abiad*. — L'abside de droite.

thèmes décoratifs s'estompent. Partout se profilent des assemblages de carrés et de cercles foliacés, où s'incruste la croix. Les surfaces

des murs sont partagées en petits panneaux, encadrés de peintures semblables. Sur les arceaux courent des frettes tiercées, des nattes et des entrelacs. Seules les absides enferment les tableaux du Christ donnant la Loi, et de la Glorification, de la Messe, entourés de quelques épisodes du Testament.

Il serait téméraire de vouloir reconstituer le vaisseau, dont ne subsistent que les colonnes. Le plan est cependant certain, mais le système des voûtes ne saurait être établi. A l'ordonnance des fûts encore debout, il est à supposer que les nefs étaient couvertes de berceaux continus; mais le raccord de celles-ci au chœur, et la disposition de ce dernier n'en demeurent pas moins problématiques. Le *narthex,* quoique très ruiné, est plus facile à rétablir. Son plan donne un rectangle parfait de 15 mètres de long sur 5 mètres de large. Six colonnes, disposées en hémicycle, soutiennent une absidiole; et dans les murs latéraux s'ouvrent de petites niches, surmontées de frontons aigus. La voûte est tombée, mais sa naissance prouve qu'elle courait en berceau plein-cintre. Au commencement de notre siècle cette partie du *deïr* était encore en bon état. Denon en parle dans ses mémoires et Curzon après lui; tous deux s'accordent à nous décrire ce *narthex* de Schenoûdi comme une merveille de luxe et de richesse. Curzon avait vu là une profusion de sculptures, de mosaïques, de dorures et de peintures; un autel d'or, enrichi de gemmes et d'émaux. La piscine du baptistère était de jaspe précieux ; le dallage, de marbres de couleurs différentes. Tout cela a disparu, soit; mais, malgré tout, l'aspect actuel semble donner un démenti à cette enthousiaste description. Sans doute, les colonnes de l'abside sont coiffées de chapiteaux corinthiens, assez médiocres d'ailleurs ; l'architrave et l'archivolte portent encore les traces d'une sculpture géométrale; les niches sont rayées de moulures classiques ; leurs frontons aigus sont purement romains. C'en était peut-être assez, à cette époque, où l'admiration était sans bornes pour tout ce qui venait de Grèce ou de Rome, pour égarer l'opinion d'un voyageur épris d'hellénisme. En tous cas, la ruine de cette partie du *deïr* sert à nous montrer l'appareillage interne des maçonneries; et, grâce aux brèches ouvertes, il est permis de reconnaître que la pierre était fournie par un temple de Ramsès III, ce qui vient à point expliquer l'hésitation des ouvriers de Schenoûdi.

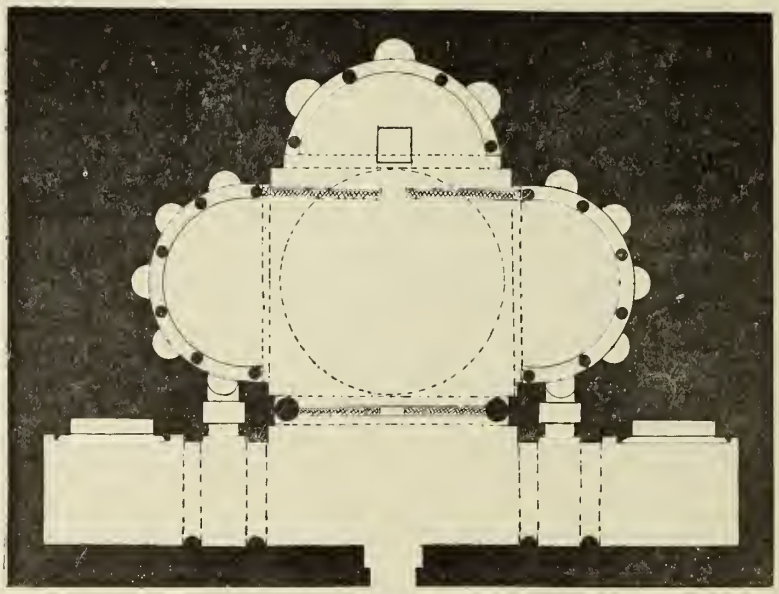
Telle était alors l'église de l'archimandrite, dont la fondation est restée à l'esprit de tous les Coptes présente. Ses murs, dans leur



L'église du *Deïr-el-Abiad*. — Le *narthex*.

délabrement, ont conservé cependant quelque chose de la grandeur sauvage du maître, et dans le clair obscur qui s'y joue, une partie de sa légende, que nous a transmise son disciple bien-aimé Visa, revit. Elle y était bien plus vivace encore au XIIIe siècle, alors

qu'écrivait Abou-Saleh-el-Armeny; et dans une anecdote qu'il nous conte réapparaît la trace de la haine farouche du moine pour la femme. « Un jour, dit-il, El-Kasim-ibn-Obéid-Allah, Wali d'Égypte, remontait le cours du Nil, en compagnie de sa favorite, de ses esclaves et d'une nombreuse escorte de soldats. Pris du désir de voir le *deïr*, il s'y rendit, accompagné de l'odalisque; mais, tous deux ayant voulu pénétrer à cheval dans l'église, en dépit des représentations du prêtre, l'odalisque tomba raide morte, et El Kasim, jeté bas de sa monture, fut sur le point de rendre l'esprit. » Et l'auteur ajoute naïvement que, frappé du prodige, il fut touché de la grâce et offrit ses biens au monastère. Le pieux Visa n'a rien

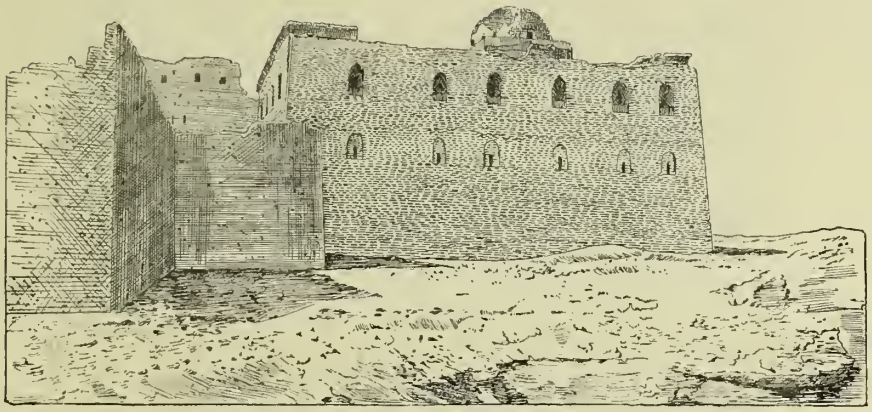


L'église du *Deïr-el-Akhmar*. — Plan du sanctuaire.

imaginé de mieux, pour son merveilleux panégyrique; et l'âme de Schenoûdi dut tressaillir d'aise, au renouvellement du prodige accompli dans son sanctuaire béni.

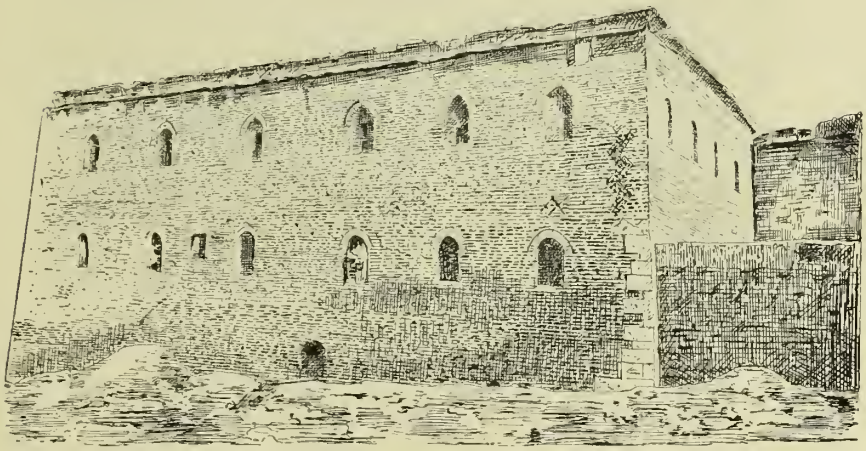
A une demi-heure du Couvent Blanc, le *Deïr-el-Akhmar* — le Couvent Rouge — fondé par Amba Beschaï, contemporain de Schenoûdi, eut, sans doute, pour constructeur le même architecte. L'identité du plan est absolue, ainsi que celle de la modénature et du décor. Comme au *Deïr-el-Abiad,* le *haikal* a trois absides tréflées,

pivotant autour d'un dôme central. Chacun de ses sanctuaires possède ses deux ordres corinthiens superposés, de colonnettes portant la demi-coupole de la conque; et l'arc triomphal est can-



L'enceinte du *Deïr-el-Akhmar*. — Aspect d'ensemble.

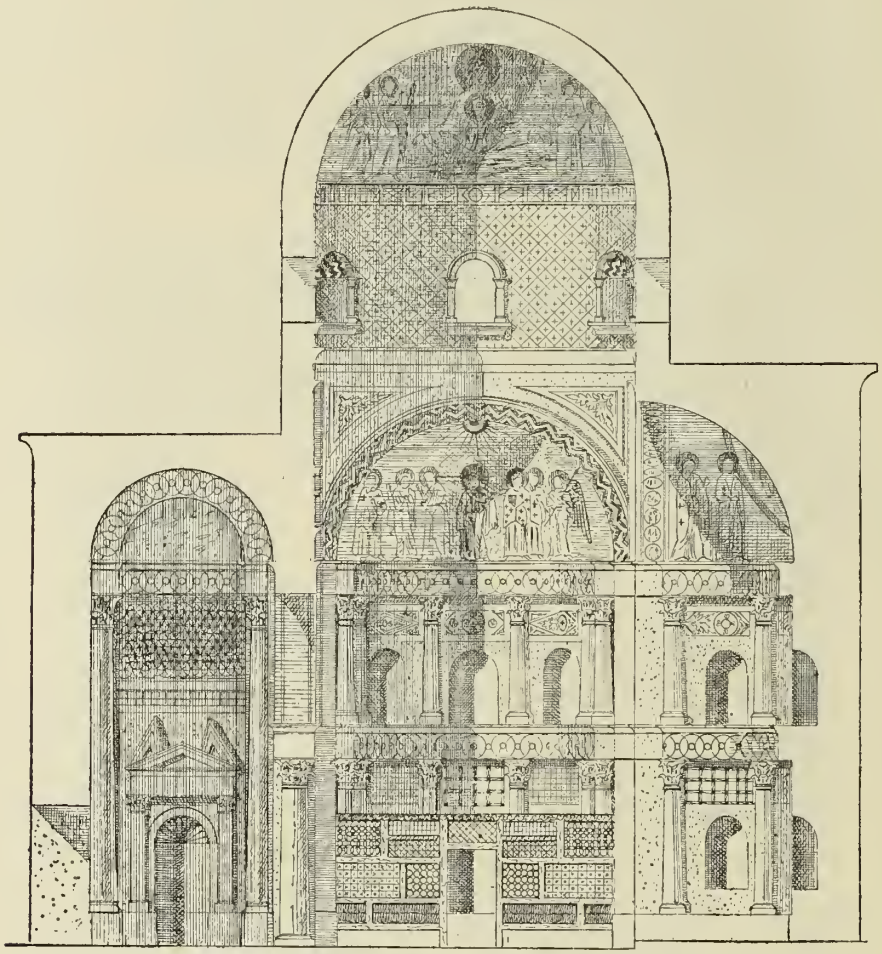
tonné de colonnes composites, où son archivolte vient s'appuyer. Mais, mieux conservée que l'église de Schenoûdi, celle de l'Amba Beschaï laisse voir davantage sa structure primitive. Les fenêtres



L'enceinte du *Deïr-el-Akhmar*. — Détail.

s'ouvrant dans le tambour du dôme s'entourent de moulures antiques. Les portes qui du chœur conduisent aux absides latérales sont pourvues de jambages et de frontons que Rome n'eut pas

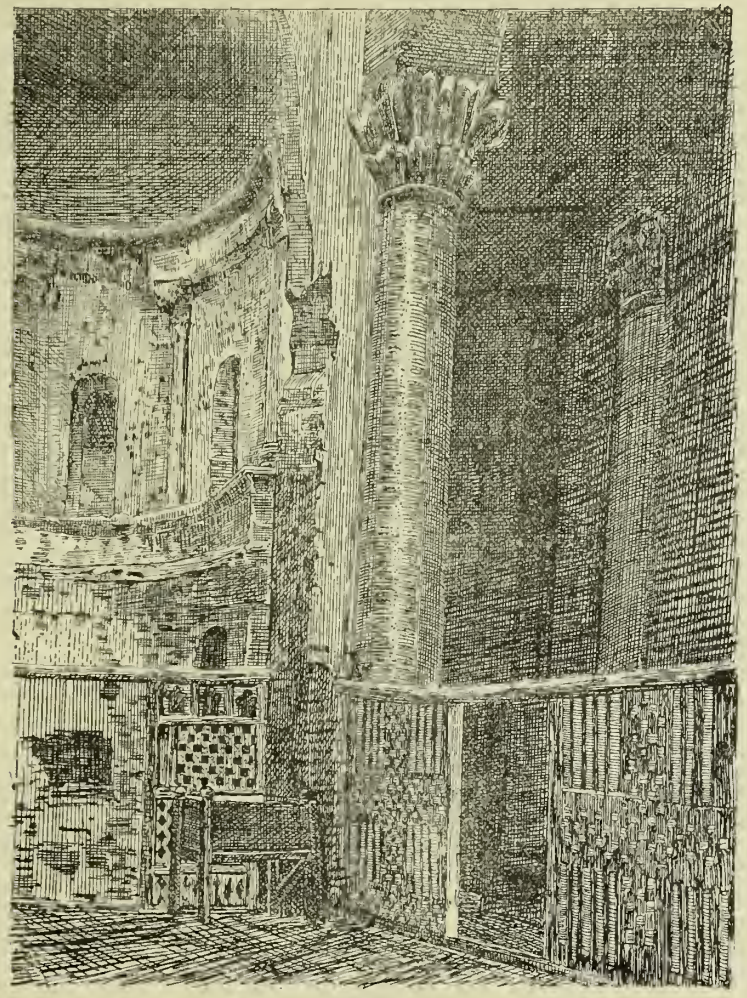
reniés. Des feuillages, finement refouillés, des chapiteaux émergent des volutes timbrées de médaillons cruciformes. Partout, l'appareillage des murs est parfaitement établi. Quelques niches ont leur demi-coupole nervée à la façon de la conque du portail de basilique des stèles funéraires. Quant au décor, il est le même



L'église du *Deïr-el-Akhmar*. — Coupe longitudinale. — Restauration.

qu'au sanctuaire de Schenoûdi. Chacune des absides du *haikal* abrite une page du symbolisme triomphal, encadrée de nattes, de frettes, tandis que sur les archivoltes et les entablements se profilent les mêmes carrés, les mêmes cercles remplis de fleurons cruciformes et de croix; que les mêmes peintures ornementales

recouvrent le champ des murailles et qu'au chœur, du sol au faîte, leur surface se partage en petits panneaux où s'étalent des têtes de saints et des motifs géométraux. Des boiseries jetées au devant des



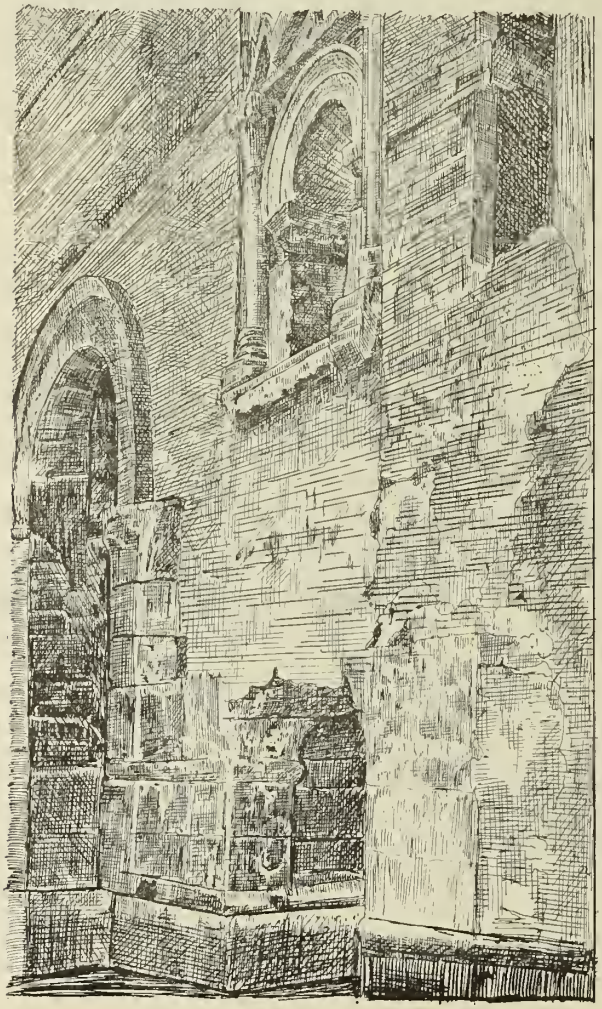
L'église du *Deïr-el-Akhmar*. — L'abside de droite.

sanctuaires complétaient cet ensemble, fort peu différentes sans doute de celles qu'on y voit aujourd'hui.

A l'entour du monastère enfin, court une vaste enceinte de briques cuites, qui lui a valu son nom moderne arabe. L'aspect qu'elle lui imprime est toujours celui d'une citadelle. Elle conserve l'inclinaison en glacis et la gorge égyptienne pharaonique, unie la

double rangée de meurtrières de la ceinture du *Deïr-el-Abiad,* dont elle a à peu près la hauteur.

Au fond d'une vallée étroite et sauvage, *l'Ouady* du *Bir-el-Aïn* — la Vallée du Puits de la Source — qui au nord d'Akhmim s'ouvre dans la chaîne arabique, lit desséché d'un torrent où vient s'écouler en hiver l'eau des pluies tombées sur les hauts plateaux, courant jusqu'à la Mer Rouge, les vestiges du *deïr* de Nestorius sont comme un défi dressé en face du monastère de Schenoûdi. Ce qu'il en reste ne permet point de tenter une restitution complète. Tapi sur les contreforts à pics de la falaise, il se partageait en trois étages échelonnés sur les hauteurs. A l'étage inférieur, étaient l'église et les chapelles; sur les deux autres, les habitations des moines, et les dépendances du couvent. Quelques arasements suffisent à démontrer que le *haikal* avait ses trois sanctuaires rangés côte à côte, et que le chœur était formé par le transept.

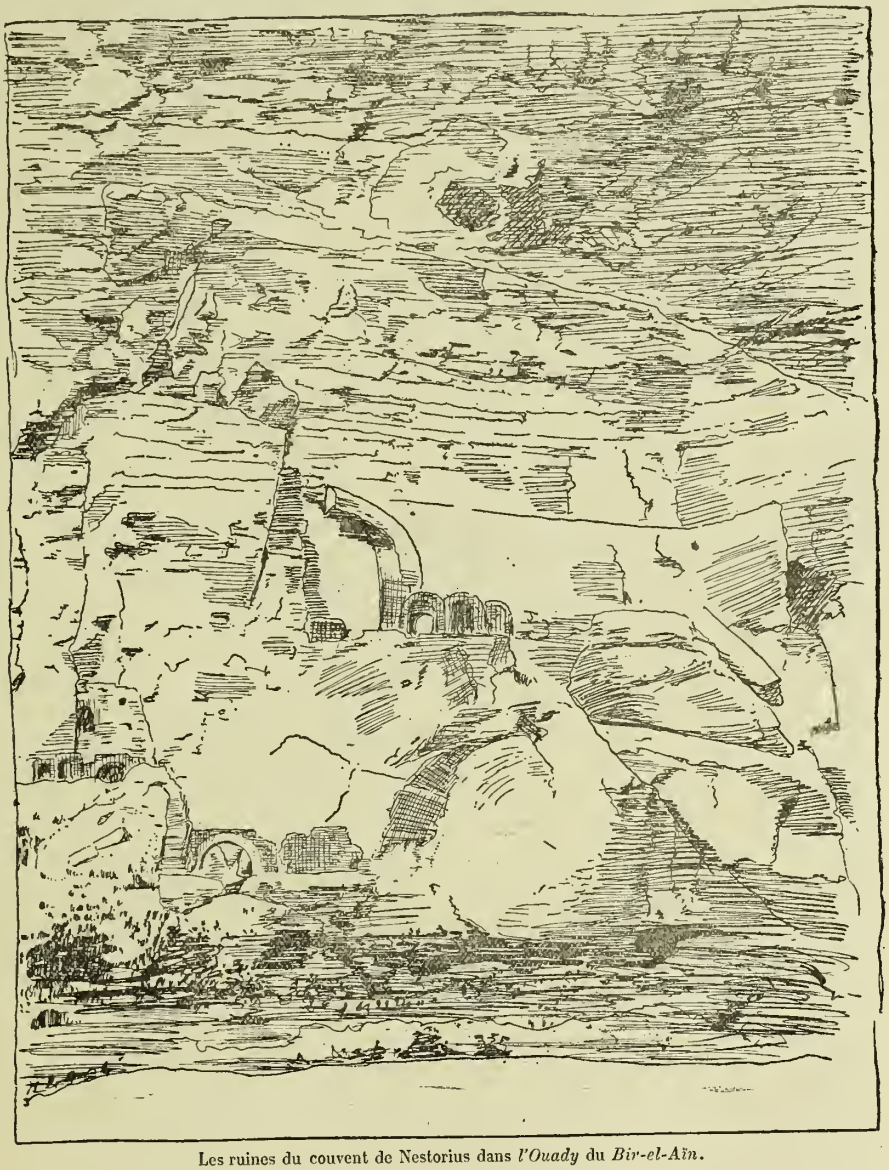


L'église du *Deïr-el-Akhmar.* — Le chœur.

La date de la destruction de ce *deïr* fameux reste incertaine. Elle se place sans doute aux alentours de celle où vécut Schenoûdi.

IV. — Les églises a coupoles multiples.

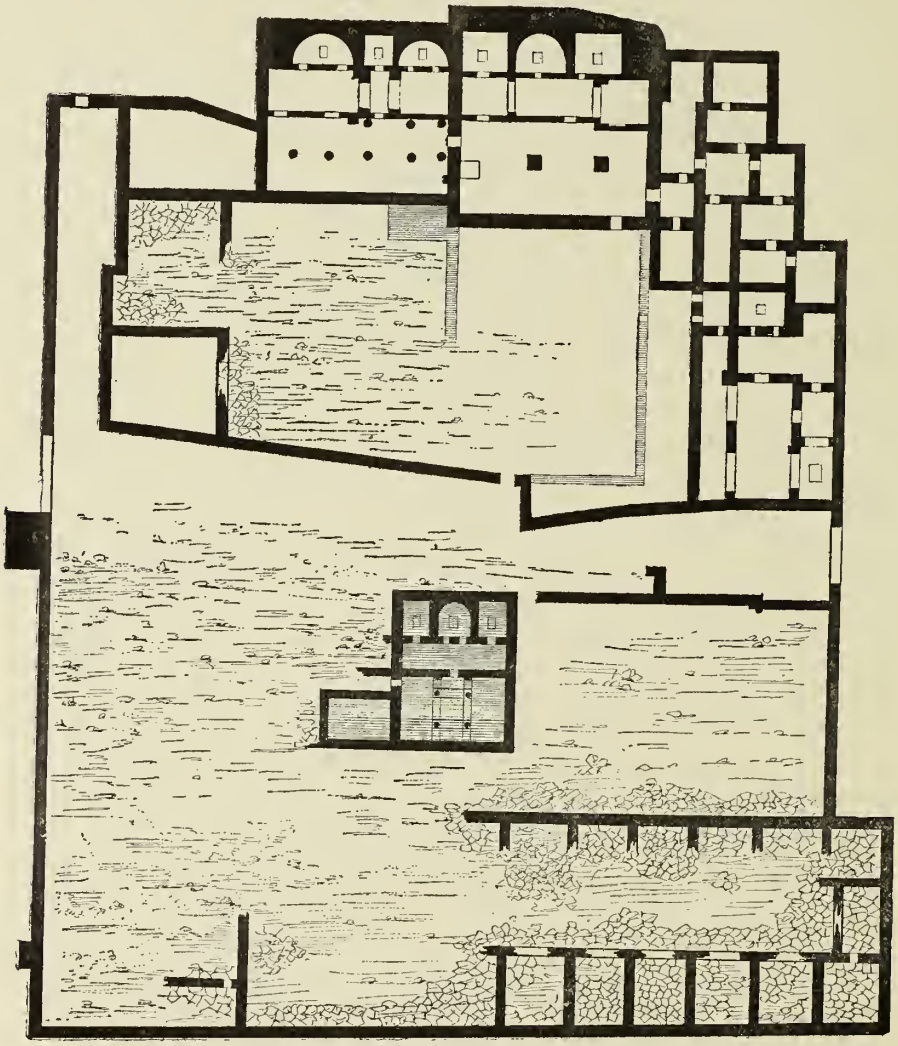
A Naggadah, le monastère des Cinq Églises, dont les Coptes font remonter la fondation à l'impératrice Hélène, donne à peu près la



Les ruines du couvent de Nestorius dans *l'Ouady* du *Bir-el-Aïn*.

réplique des dispositions générales du grand *deïr* de Saint Siméon

à Contra-Syène. Plus ruiné que ce dernier, certaines parties ne sont reconnaissables qu'en plan. Une grande division le refend en deux moitiés, rigoureusement délimitées. A l'avant, se développait l'ha-



Le Monastère des Cinq Églises. — Plan d'ensemble. — État actuel.

bitation des moines, entourée des communs; au fond, l'ensemble des édifices religieux. Un mur, d'une épaisseur considérable, aujourd'hui détruit, enveloppait le tout, renforcé de remparts et percé de deux portes latérales. Du cloître, encadré de deux rangées de cellules, il ne reste guère aussi que des arasements. Par contre,

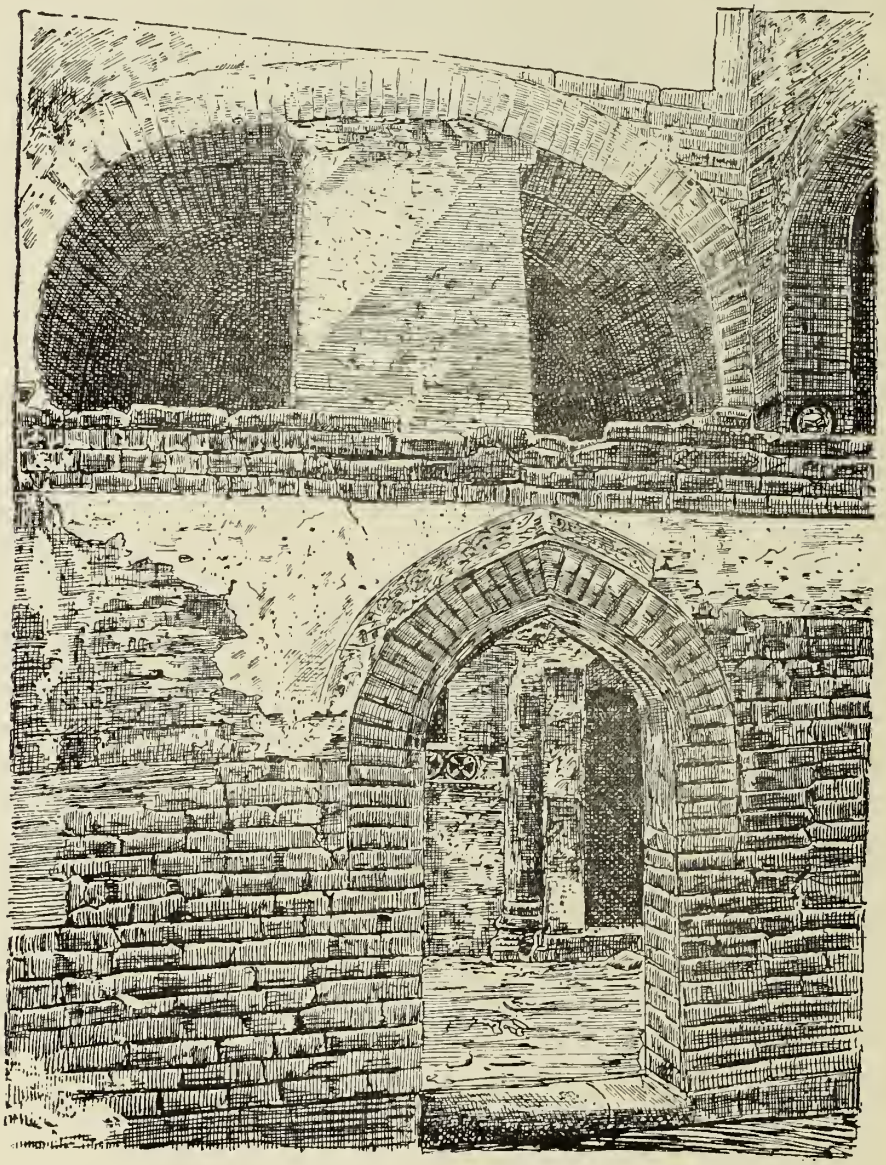
quatre des cinq églises sont encore debout, et assez bien conservées. Au milieu, l'église de saint Georges; à gauche, celle de saint Michel; à droite, celle de saint Jean, séparée des autres par une enfilade de salles irrégulières; les deux autres, détachées et rejetées au centre du *deïr* dans une cour. De ces deux dernières, l'une placée sous le vocable de la Vierge, est souterraine; la seconde, qui s'élevait au-dessus, a complètement disparu.

Le plan de ces quatre églises confirme les préférences observées à Contra-Syène, et reproduit un type unique. Au *haikal,* les trois sanctuaires sont précédés du chœur. Une cloison légère, faite d'un mur de briques crues, ajouré d'étroites portes, isole le premier du second, et celui-ci, du vaisseau de la laure. A l'église Saint-Georges, les deux gros piliers quadrangulaires de l'arc triomphal subdivisent ce vaisseau en trois nefs. Un décrochement du mur du chœur les rend inégales, pour répondre aux trois divisions consacrées. Les deux premières constituent les nefs proprement dites; la troisième forme le *narthex*. Le sanctuaire principal, enfermant *la cathedra*, a une abside semi-circulaire. Les deux sanctuaires latéraux sont bâtis sur plan carré. L'église Saint-Michel répète, à peu de chose près, cette donnée. Là aussi, les trois sanctuaires sont séparés du chœur par un mur léger; celui-ci l'est du vaisseau par une cloison semblable; et ce vaisseau se trouve, à son tour, partagé en deux nefs, recoupées transversalement, par le *narthex*.

L'église Saint-Jean, précédée d'une sorte de parvis à portiques, rappelant *l'atrium*, répond davantage au modèle de la basilique d'Orient; mais, malgré l'originalité de son plan, se ramène à cette même ordonnance. Le sanctuaire est unique, il est vrai, mais le chœur est flanqué sur la gauche du *matronikion*, tandis que le vaisseau, qui s'étend normalement sur l'axe, est, à son tour, bordé par le *narthex*, partagé en deux parties; les fonts baptismaux et la salle des catéchumènes et des pénitents. A la chapelle de la Vierge enfin, les trois divisions essentielles de l'église réapparaissent dans leur plénitude. Les trois sanctuaires, l'iconostase, le vaisseau à trois nefs; celle de droite servant de *narthex*.

L'architectonie de ces quatre églises et des salles qui les entourent relève donc bien de l'école qui, pour la première fois, se manifeste au *deïr* de Saint-Siméon. Le berceau et l'arc de cloître ont été seuls

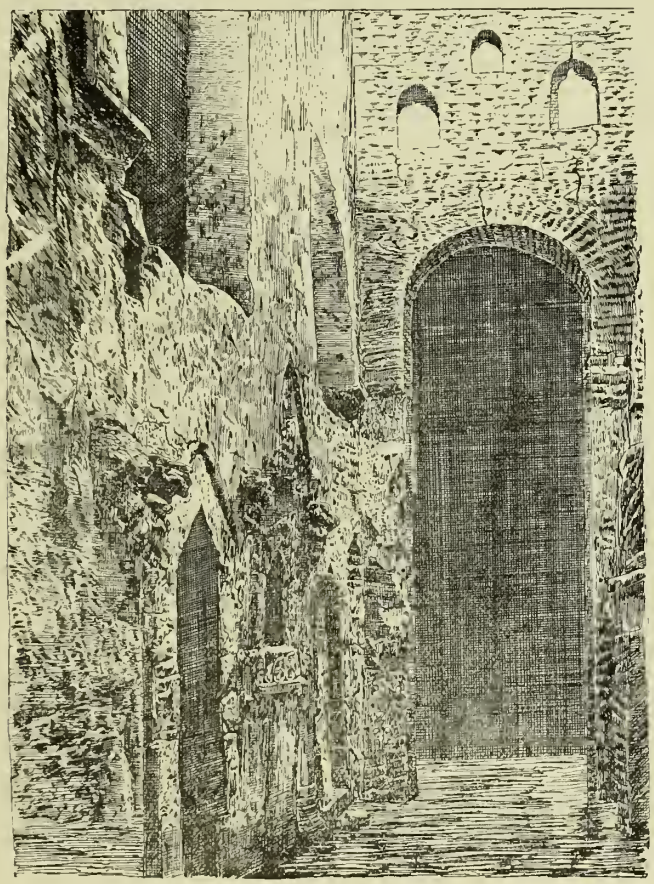
employés, à l'époque de la construction primitive. Quelques voûtes tombées ont été, depuis, remplacées par des coupoles ; mais, ce qu'il reste des cintrages anciens permet de reconstituer le monu-



Le monastère des Cinq Églises. — Le sanctuaire de l'église de Saint-Georges.

ment tout entier. A l'église Saint-Georges, les voûtes des sanctuaires et du chœur sont en ellipse surbaissée; celles des portes et des

cloisons isolantes en ogive; celles de l'arc triomphal en ellipse surhaussée, touchant presque à l'ogive aigu. En principe, l'armature ainsi assemblée portait deux berceaux géminés, établis en anse de panier, et, sans doute, ramenés au sommet au système de la plate bande. A l'église Saint-Michel, ce système se développe et s'affirme intégralement. Les sanctuaires ont la conque absidiale en demi-

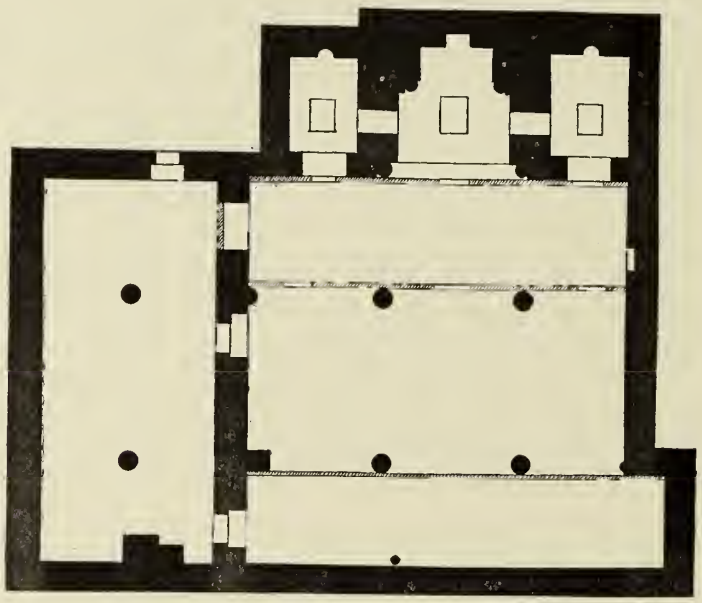


Le monastère des Cinq Églises. — Le chœur de l'église de Saint-Georges.

coupole elliptique. Le chœur, ainsi que le vaisseau se recouvrent de voûtes elliptiques aussi. Ce vaisseau se trouve refendu en deux nefs, par une rangée de petites colonnes arrachées à quelque monument gréco-romain, couronnées de chapiteaux doriques et composites. De l'une à l'autre, une arcade surhaussée chevauche, déterminant, par pénétration, une série d'arcs de cloître, parés

assez grossièrement. L'église de Saint-Jean est entièrement couverte de berceaux ; pas une seule division ne porte de traces de coupoles. A la chapelle de la Vierge enfin, ce berceau se fait presque ogive, et les arcs, venant s'appuyer aux colonnettes qui le soutiennent, sont également en ogive aigu.

Le *Deïr Moharrak,* — le Couvent Brûlé, — bâti aux environs d'Assiout, est généralement classé, lui aussi, comme appartenant à la première période de l'architecture chrétienne en Égypte. Abou-Saleh-el-Armeny affirme même que sa laure fut la première construite sur la terre des pharaons. Une légende, qui se rattache à sa fondation, légende attribuée à Théophile, le patriarche d'Alexandrie, prétend qu'à l'époque de la persécution d'Hérode, la



L'église du monastère de Moharrak. — Plan d'ensemble.

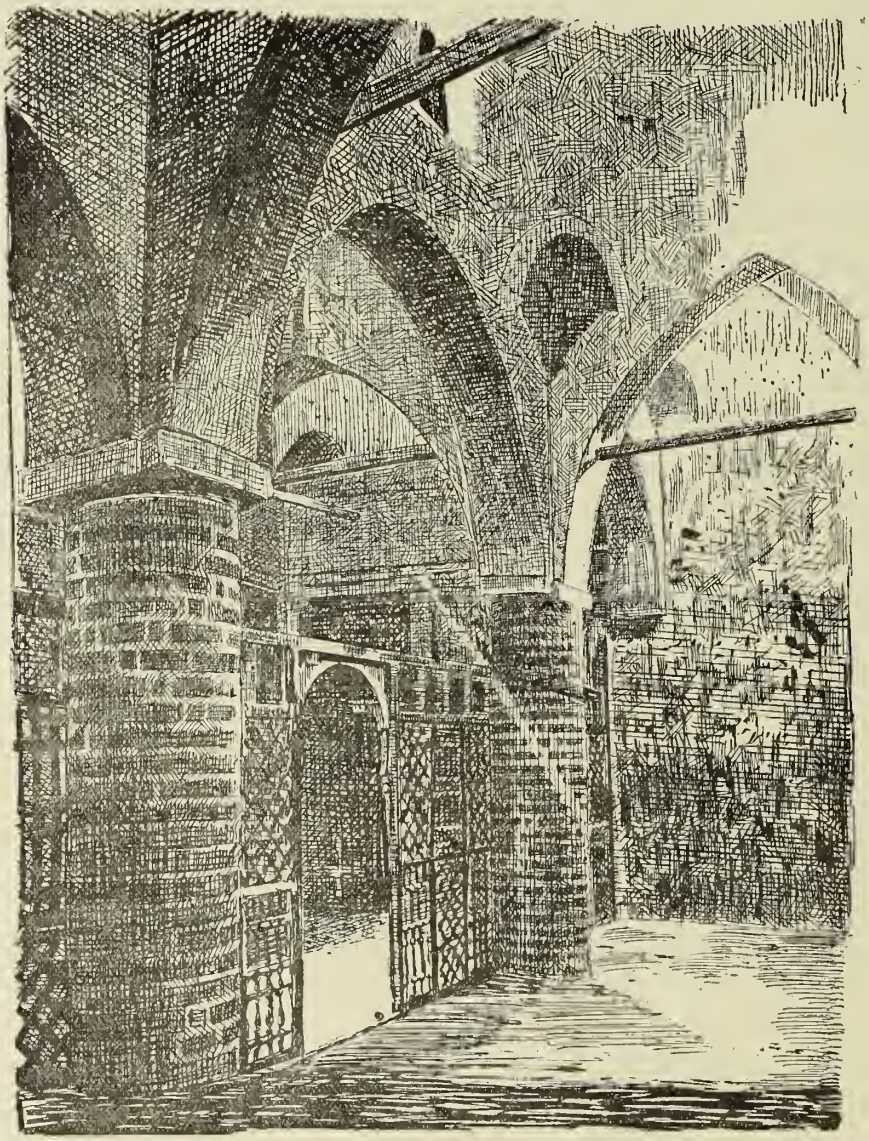
Sainte Famille serait remontée jusque-là, et s'y serait cachée pendant quelque temps, dans une crypte, sur laquelle s'éleva cette église. Quoi qu'il en soit, le monument actuel semble peu répondre aux prétentions d'une telle tradition. Tout, dans ses dispositions architectoniques, trahit une origine beaucoup plus récente. Abou-Saleh, il est vrai, ajoute : « A côté de l'église est une tour tombée en ruines et restituée dans ses dispositions intégrales, par Scheikh-

Abou-Zakarî-ibn-abou-Nas, administrateur d'Achemouneïn, sous le khalifat d'el-Aziz (712-720). »

Cette mention nous reporte au second siècle de l'ère musulmane. La chapelle avait-elle subi le même sort que la tour? C'est ce qu'il est permis de penser, en se basant uniquement sur le style qui y prévaut. Le plan conserve bien toutes les divisions règlementaires des chapelles primitives. Les trois sanctuaires sont régulièrement établis, mais le chœur n'est point délimité par la structure même de l'édifice. Une simple grille de bois en marque la place, et le retranche arbitrairement du vaisseau. Le *narthex*, rejeté sur le flanc gauche, devient comme une sorte de parvis, séparant ceux qui ne sont pas encore initiés du reste de l'assemblée des fidèles. Mais, plus encore que ces anomalies, le système des voûtes jetées sur cette basilique en fait un monument à coup sûr contemporain du règne d'El-Aziz. Toute entière, elle appartient au type des églises à coupoles multiples. Sur des colonnes massives, maçonnées en briques cuites et dépourvues de bases et de chapiteaux, des arceaux elliptiques se posent, non plus par rangées parallèles, pour supporter une voûte en berceau, mais entrecoupés, ainsi qu'à Naggadah, de manière à décrire les carrés où les arcs de cloître des Cinq Églises ont fait place à six dômes ovoïdes, percés d'une étroite lucarne à leur sommet. La transition des nappes planes des murs aux nappes courbes, est à son tour ménagée au moyen de petits arcs, chevauchant l'angle du carré, et déterminant une sorte de trompe angulaire, qui, peut-être, est recopiée d'après une arche analogue plus ancienne. Mais, tandis qu'à Byzance le constructeur extradosse avec soin ses cintrages, le Copte, fidèle à ses principes esthétiques, ne songe point à les accuser. Les six coupoles nivelées et ramenées à l'horizontale, une seconde église se superpose à la première, couverte d'une charpente de bois.

Or, si la donnée des églises à coupoles multiples s'était généralisée à Byzance, vers la fin du VIIe siècle, elle était restée étrangère à l'Égypte; et, à l'examen, on reconnaît vite la main de l'architecte de la tour de Scheikh-abou-Zakari dans l'agencement du plan du *haikal*. Cette tour, mentionnée dans Abou-Saleh-el-Armény, constituait la citadelle du monastère. C'était là que les moines se retiraient à la moindre alarme, que les pillards fussent signalés

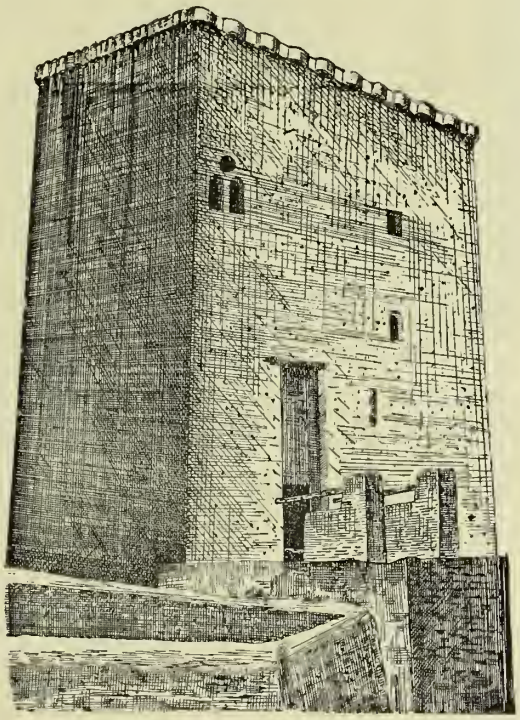
aux environs ou qu'une persécution menaçât leur sécurité. La masse est celle d'une pyramide tronquée, dégagée de toutes parts et bâtie sur plan quadrangulaire. La base est pleine, jusqu'à une



L'église du monastère de Moharrak. — Le vaisseau.

hauteur de 6 mètres. Là, une étroite porte, bardée de fer, s'ouvre, reliée par un pont-levis au sommet d'une tourelle, jetée 4 mètres en avant, et enfermant un étroit escalier en colimaçon. Le pont-

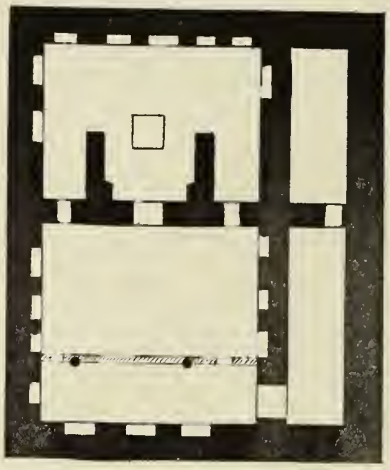
levis fermé, il devenait impossible de pénétrer dans le *kasr*, même en en tentant l'escalade. La hauteur de ses murs est de 16 mètres au moins, non compris les créneaux. Nulle ouverture, outre la porte, que d'étroites meurtrières, servant de fenêtres. Dans l'épaisseur des maçonneries, un escalier, pareil à celui de la tourelle, s'enfonce, aboutissant à trois petites salles voûtées, servant de cachettes et de dépôts. Dans le haut de la tour, une chapelle consacrée à saint Georges, répète, traits pour traits, les proportions de la grande église; mêmes dômes, mêmes raccords de voûtes, mêmes supports. Détail à noter, les colonnettes du *haikal* de la basilique sont pourvues de chapiteaux bulbeux, identiques à ceux du *haikal* de cette chapelle. Cette forme pourtant ne saurait suffire à marquer une époque, et le bulbe a été classé parmi les formes arabes, sans aucune raison. On le retrouve souvent employé à l'époque chrétienne; ce qui fait la parenté de ceux des deux *haikals*, c'est leur parfaite identité de galbe et de fini.



Le *kasr* du monastère de Moharrak.

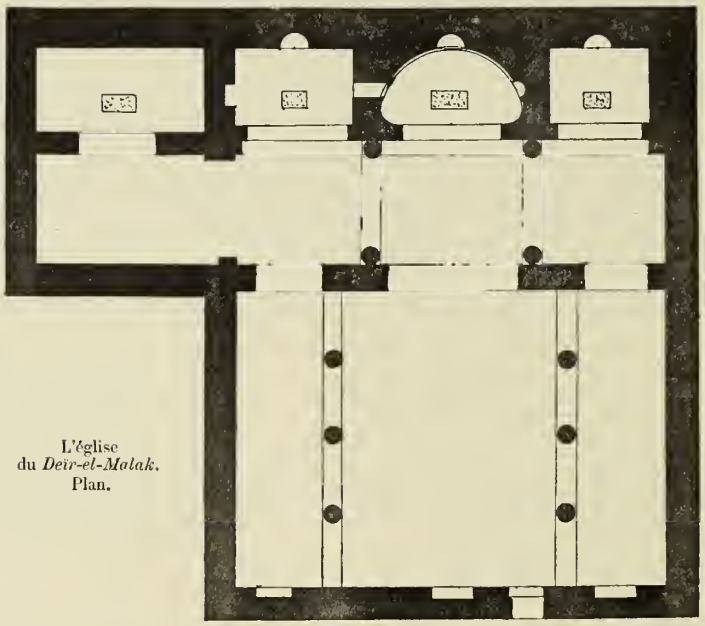
Pour toutes ces raisons, il semble impossible de classer Moharrak parmi les églises primitives; d'autres l'avaient précédée, où, pour la première fois, s'était apposé le dôme. Le sanctuaire prend alors une importance considérable; la modénature grecque y règne en maîtresse, elle concourt directement à la décoration. Au lieu de cela, la basilique de Moharrak a ses murs dépouillés de tout revêtement; aucune parure n'orne le *haikal;* aucune préoccupation

autre que celle de mettre ses murs et ses voûtes debout, ne semble animer le constructeur. L'on objectera, peut-être, qu'il en est de même à Contra Syène et à Naggadah ; mais ces deux *deïrs* ne sont aujourd'hui que des ruines, saccagées depuis plusieurs siècles ; le second marque le terme de transition entre les deux systèmes et leur parure, à tous deux, faite de peinture à fresques, a en partie disparu.



La chapelle du *kasr* du monastère de Moharrak. Plan.

Tandis que la Haute Égypte, ainsi inféodée à la tradition classique, n'acceptait qu'à regret la basilique à coupoles multiples, la région des déserts avoisinant l'oasis du Fayoûm, Kalmoûn et Naqloûn, illustres par la ferveur de leurs cénobites, eut de bonne heure des églises couronnées de dômes, dont quelques-unes ont subsisté. La légende mêlait

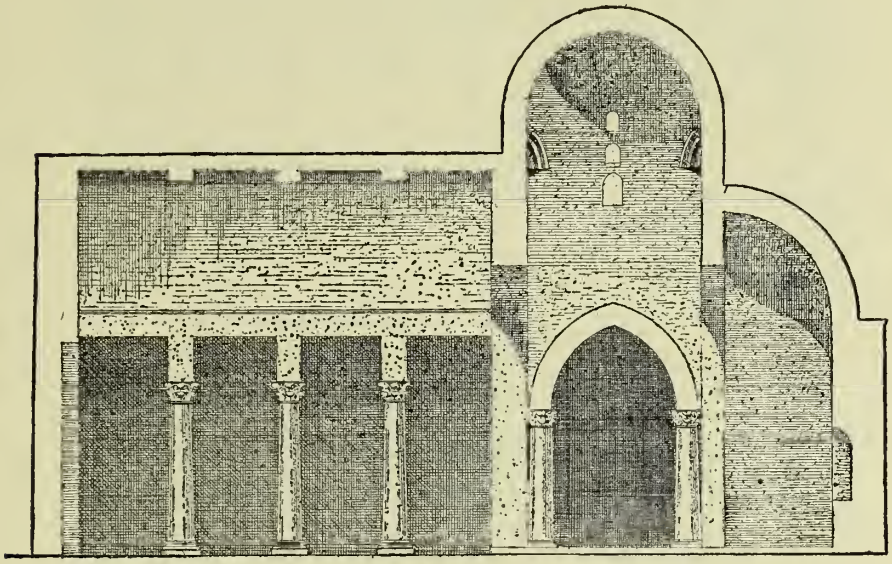


L'église du *Deïr-el-Malak*. Plan.

l'intervention de l'archange Gabriel et de la Vierge à leur fondation et reportait celle-ci aux premiers temps du christianisme. Une Vie

de saint apocryphe — l'Histoire d'Aour — est un modèle de ce genre; il suffira de citer le passage suivant.

« L'archange Gabriel marcha alors au devant d'eux — Aour et ses frères, — et leur indiqua le lieu où devait s'élever l'église. La Dame Sainte leur montra la place où devait se trouver



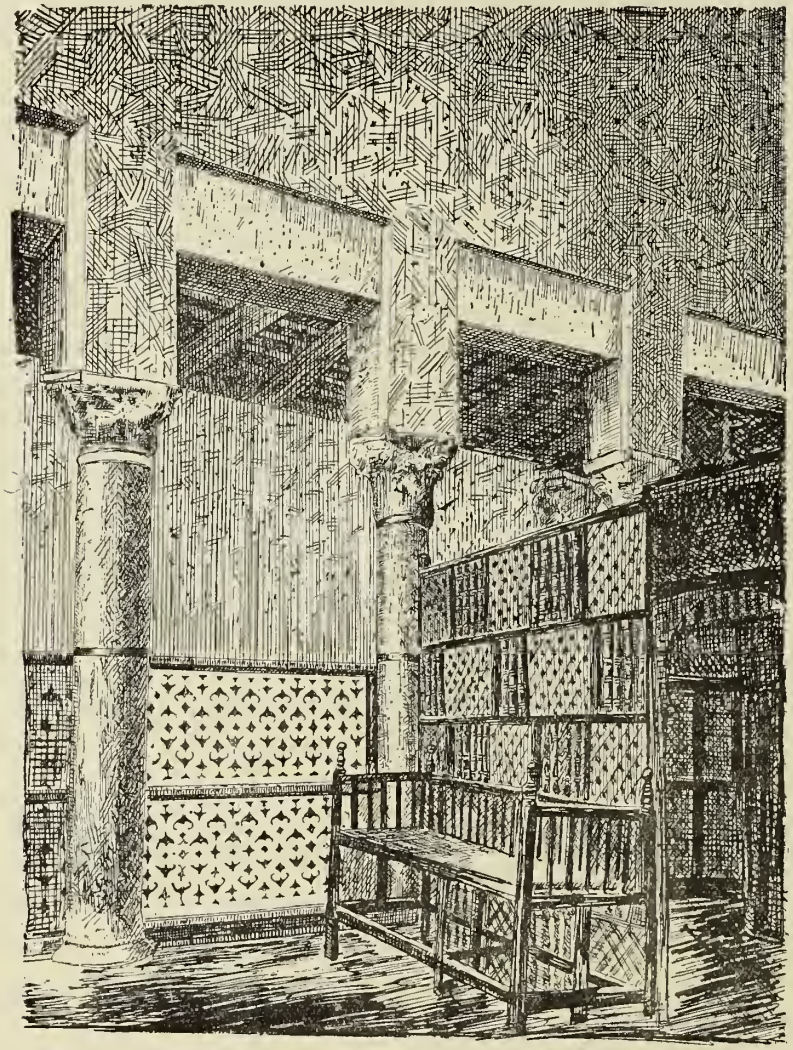
L'église du *Deïr-el-Malak*. — Coupe longitudinale. — Restauration.

l'autel; et l'archange Gabriel traça les limites de la nef et du reste de la construction tout entière, avec le sceptre qu'il avait à la main. »

Des trente-trois monastères qui, à l'époque des Patriarches, étaient disséminés dans cette région, trois ou quatre ont conservé leur ordonnance initiale. Les deux principaux sont le *Deïr-el-Malak*, — le Couvent des Anges — et le *Deïr-el-Azam*, — le Couvent de la Vierge, — également connu au Fayoûm sous le nom de *Deïr-abou-Lifa*.

L'un et l'autre, à en juger à leur structure, car les documents scriptuaires font défaut, appartiennent au VIIe siècle ou au commencement du VIIIe; en tous cas ils ne sauraient être considérés comme antérieurs à l'invasion arabe. L'église du *Deïr-el-Malak* rappelle, par maintes réminiscences, celles réparties dans le monastère de Naggadah. L'ensemble est incertain et participe à la

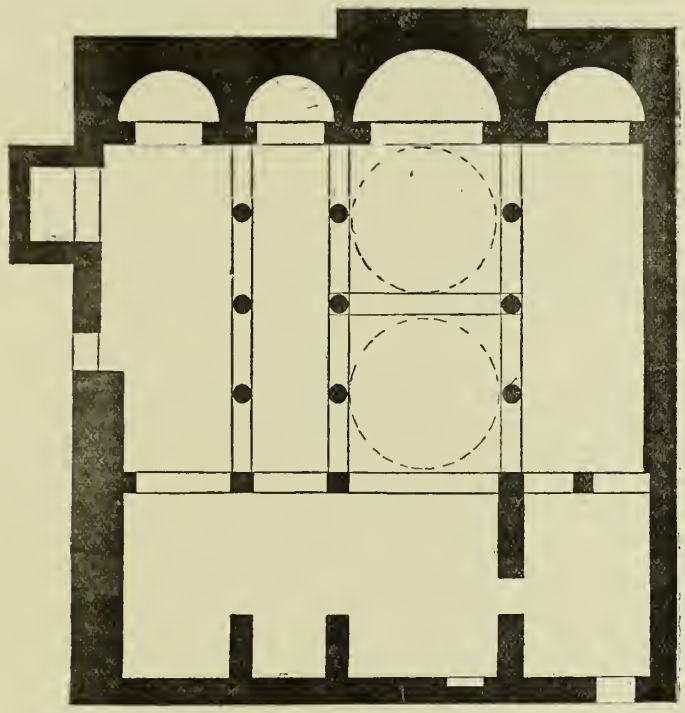
fois de l'architecture primitive et de celle de la basilique à coupoles multiples. Le *haikal* renferme quatre sanctuaires et cette particularité, toute spéciale, est commune aux églises qui, vers la même date, furent construites à Nitrie et à Scété. Autour de l'abside



Le vaisseau de l'église du *Deïr-el-Malak*.

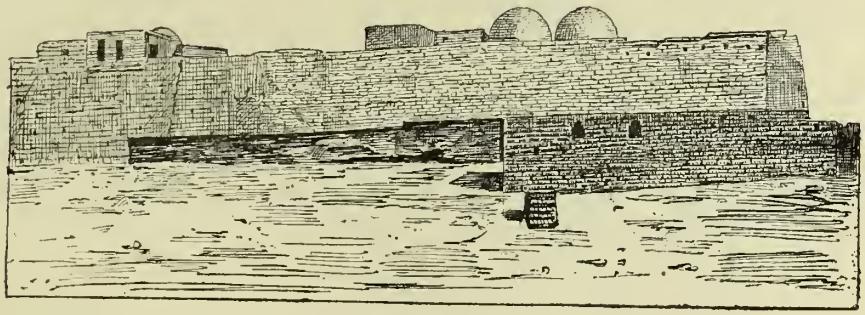
principale les sanctuaires secondaires sont rectangulaires. Le chœur se recouvre de trois dômes. Dans le vaisseau enfin, une vaste nef se trouve flanquée de bas côtés. L'architectonie est indécise également; sa dualité est la meilleure preuve à invoquer, pour placer

l'édifice comme appartenant à une période encore hésitante. Une coupole plein cintre s'appuie à des arches cavalières posées aux



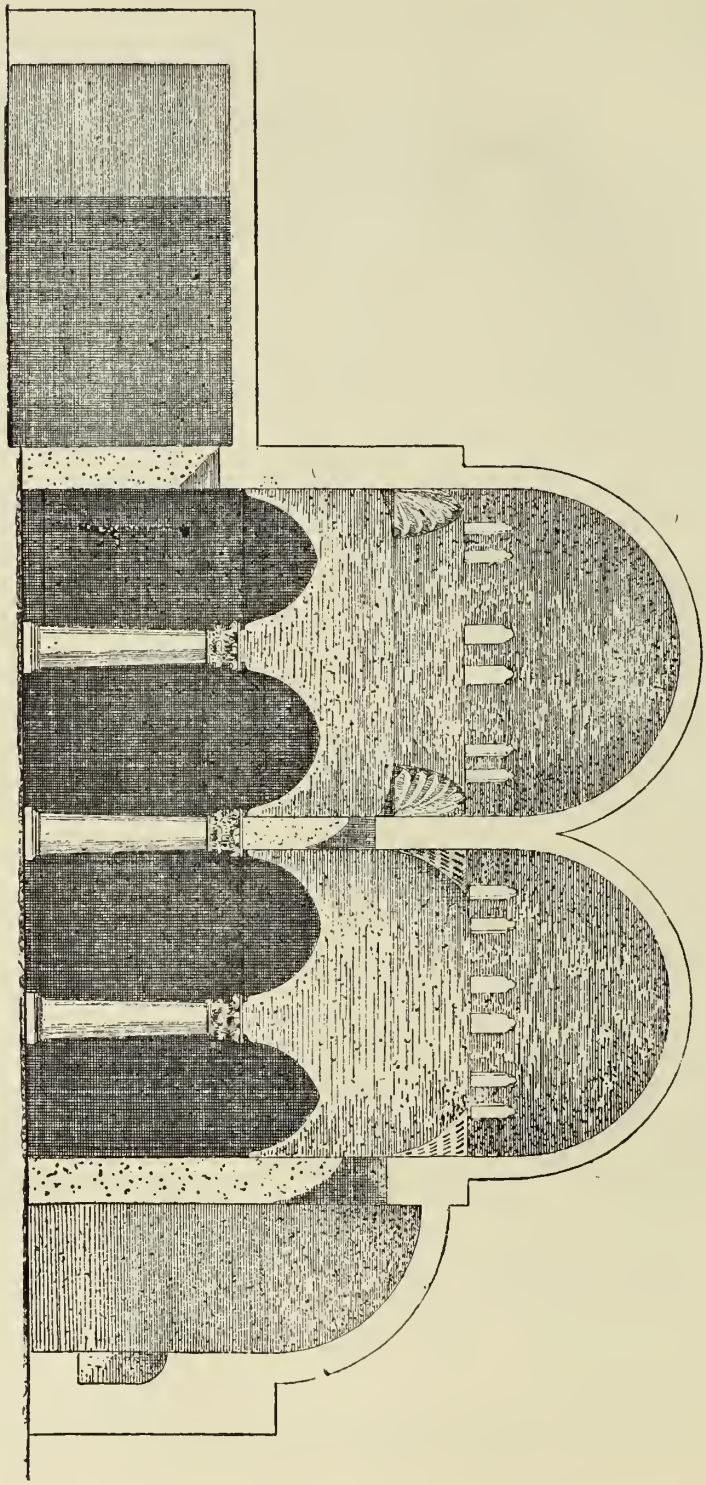
L'église du *Deïr-el-Azam*. — Plan.

angles du carré à couvrir. L'arc triomphal est déjà ogive. Un arceau également ogive, porté par deux colonnettes corinthiennes,



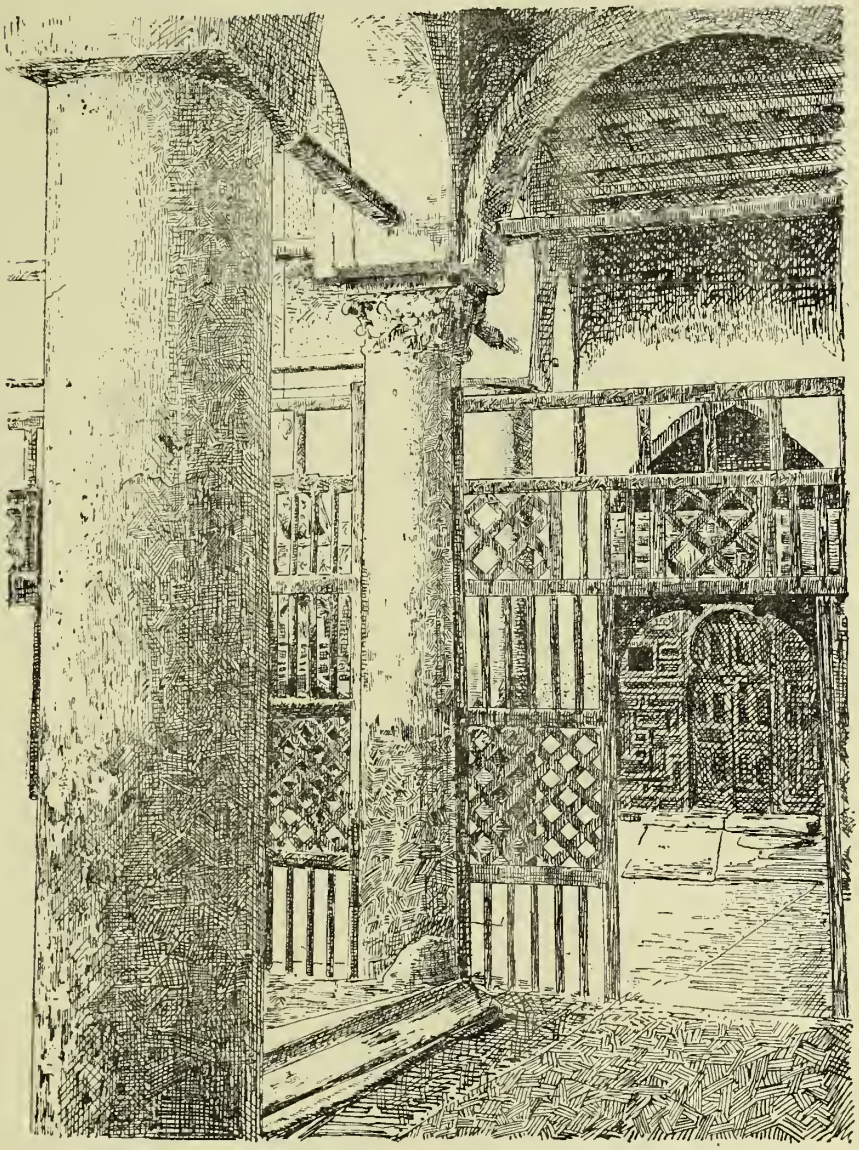
L'enceinte du *Deïr-el-Azam*.

soutient le mur du tambour. Dans le vaisseau, ramené à la plate-bande, les colonnades supportent une architrave courante. Au



L'église du *Deïr-el-Azam*. — Coupe longitudinale. — Restauration.

dessus, un mur s'élève, établissant le plafond de la grande nef au niveau de la naissance du dôme, tandis que les plafonds des



Le vaisseau de l'église du *Deïr-el-Azam*.

bas-côtés viennent reposer directement sur l'architrave, au-dessous du sommet de l'arc triomphal.

Au *Deïr-el-Azam*, ce style commence à prendre corps et se déve-

loppe. Les anomalies restent les mêmes, bien que le plan devienne plus confus. Il comprend encore quatre sanctuaires au *haikal*, cette fois creusés en absides. Par contre, le chœur n'est plus aussi bien accusé. Aucune division architectonique ne le sépare des nefs, qui viennent directement s'amorcer aux absides. Le *narthex*, entièrement dégagé, se refend en deux divisions; le parvis des pénitents, et la salle des fonts baptismaux et des ablutions.

A l'égal de ce plan, l'économie des voûtes s'est modifiée; une recherche d'élancement y est visible. L'arc triomphal, profilé en ogive, acquiert une ampleur qu'il n'avait pas encore eue déjà, si ce n'est au *Deïr-el-Malak*. Sur la grande nef, deux dômes géminés portés sur des arcades ogives s'installent. Ces arcades ont elles-mêmes pour supports des colonnes antiques; sur les bas-côtés, règnent des voûtes en arcs de cloîtres et des plafonds, ainsi qu'aux *narthex*. Ce remarquable ensemble n'est toutefois qu'un trait d'union entre l'art de Thébaïde et celui de Nitrie, c'est donc dans cette dernière région qu'il faut chercher l'interprétation vraie du sentiment alexandrin.

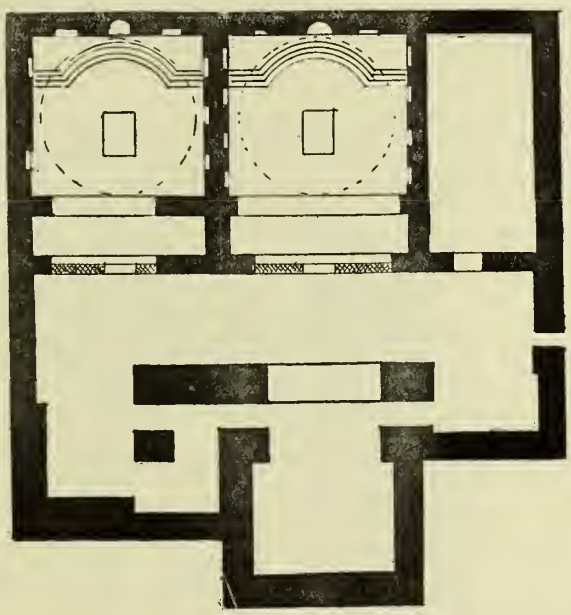
V. — La voute nervée.

Cet épanouissement de l'architecture copte était local toutefois et de tous les monastères d'alors, le Couvent Blanc et le Couvent Rouge sont les seuls dont l'église en pierres ait une modénature. Est-ce à l'impulsion donnée, par Schenoûdi, dans le nome d'Atribis, au mouvement chrétien, qu'il faut attribuer cette efflorescence? Peut-être, car si nous sortons de son domaine, nous retombons, sans transition, dans la médiocrité. Sur toute la rive du Nil, du Caire à Assouan, surgissent une foule de *deïrs* et de laures qui tous, ne sont que des constructions hâtives, faites par des maçons, enrôlés parmi les moines; demeures d'où toute notion d'art est bannie, et qui n'ont qu'un seul but, suffir à des besoins journaliers.

Cette donnée, pourtant, ne répondait point complètement à celle du christianisme égyptien; elle n'était, que le premier pas, vers la recherche d'une formule, où se matérialisât sa pensée. Et tandis que la Thébaïde s'immobilise dans l'admiration de son grand saint, un

déplacement du mouvement artistique s'opère ; l'aspiration endormie sur les bords du Nil émigre au désert de Nitrie, l'Ouady Natron d'aujourd'hui.

A l'égal de la Thébaïde, Nitrie avait été le berceau du christianisme copte. C'était là, qu'à l'aube de la foi nouvelle, avait triomphé l'ascétisme ; là, que s'était retiré saint Macaire, et nulle localité d'Égypte n'offrait un cadre plus parfait au développement du mysticisme religieux. Ce coin de désert plat, où le regard peut fouiller l'espace, sans y distinguer la ligne de démarcation séparant les lointains bleutés de l'horizon, du bleu pâle du ciel, était la terre promise, où devait éclore la contemplation méditative. Elle y porta ses meilleurs fruits.

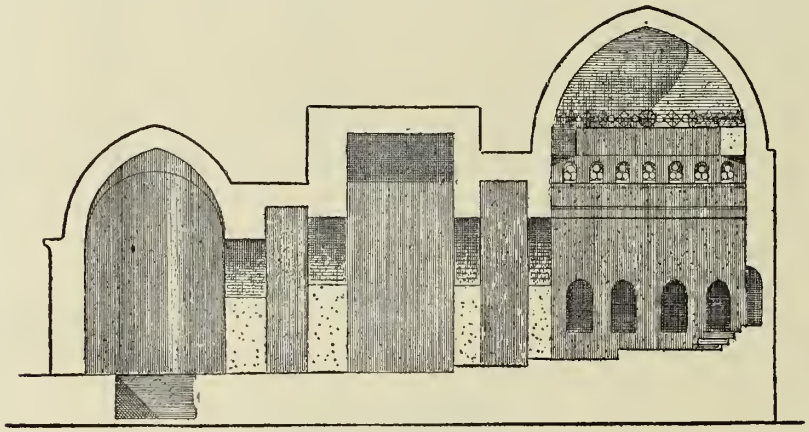


L'église du *Deir-abou-Makar*. — Plan.

Les renseignements nous font défaut sur la formation des communautés cénobitiques qui s'installèrent là, et s'y fixèrent, à la suite de Macaire. Nous savons seulement, par les panégyristes du saint, qu'il fût le premier à y aller. « Un ange l'y avait guidé ; une voix, venue d'en haut, lui avait ordonné d'y bâtir un monastère. Il avait creusé des cavernes dans la montagne et construit des huttes de roseaux. » Plus tard, toujours pour obéir au Seigneur, il avait jeté les fondations d'une modeste laure. Quel était le type de ce monument et de ceux groupés autour de lui, quand sa célébrité eût fait accourir la foule des fidèles vers le désert? L'historien du Caire, Makrisi, parlant du Natron, — Nitrie et Sceté, qu'il appelle Mizam et Qoloub, — la Balance des Cœurs, — dit simplement que de cent monastères érigés autrefois, sept seulement subsistaient

de son temps (1450) et ajoute : « C'est là que se trouve le *Deïr-Abou-Makar* — le *deïr* de Saint Macaire, — célèbre parmi tous les autres. Le patriarche, quand bien même il aurait été intronisé sur le siège d'Alexandrie, n'est pas reconnu par les moines, avant qu'ils ne lui aient permis de s'asseoir dans la chaire de leur couvent. L'on dit que quinze cents cénobites y habitaient au temps d'Abou Makar. »

De ces sept laures, il n'en reste aujourd'hui que quatre ; et de beaucoup celle de Saint-Macaire n'est pas la plus remarquable.



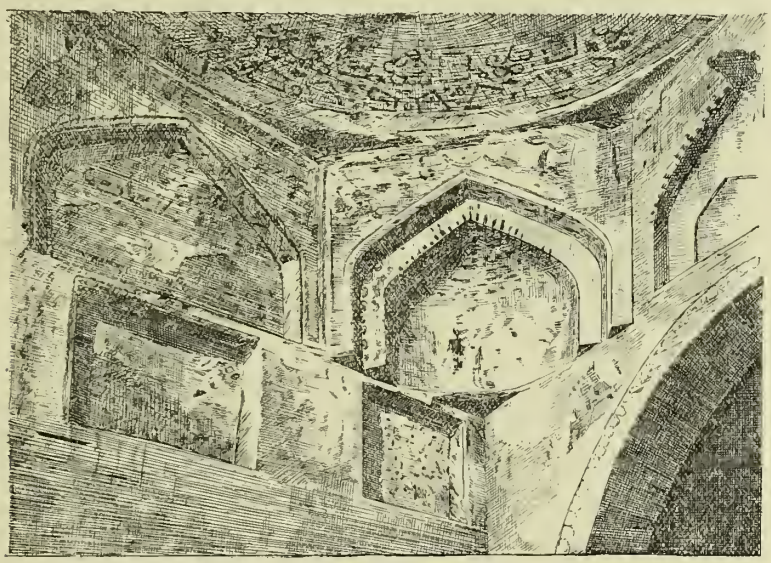
L'église du *Deïr-abou-Makar*. — Coupe longitudinale. — Restauration.

Sa construction ne saurait, certainement, être attribuée à l'anachorète, Saint Macaire ayant vécu, on l'a vu plus haut, au commencement de l'ère des Martyrs (295-390). Sa vocation religieuse avait précédé sa conversion au christianisme ; et la congrégation fondée par lui ne fut, selon toutes probabilités, qu'une agglomération de cabanes, semblables à celles qu'on voyait alors, dans la banlieue de la plupart des villes, groupées à l'entour d'une église, dont toutes traces ont disparu.

A ce monastère primitif, cinq autres succédèrent, qui gisent encore à l'entour du *deïr* actuel, à peine à cent pas l'un de l'autre ; et dont celui-ci occupe le centre. Selon la tradition, Maxime et Domèce, fils de Valentinien, s'y seraient retirés. Ces restaurations successives nous transportent vers le milieu du ve siècle, sans qu'il nous soit donné de suivre à la trace l'évolution accomplie ; si bien,

qu'avec la dernière, nous retrouvons, d'un seul coup, l'architectonie de la coupole, mise en honneur par les architectes thébains au service de Schenoûdi.

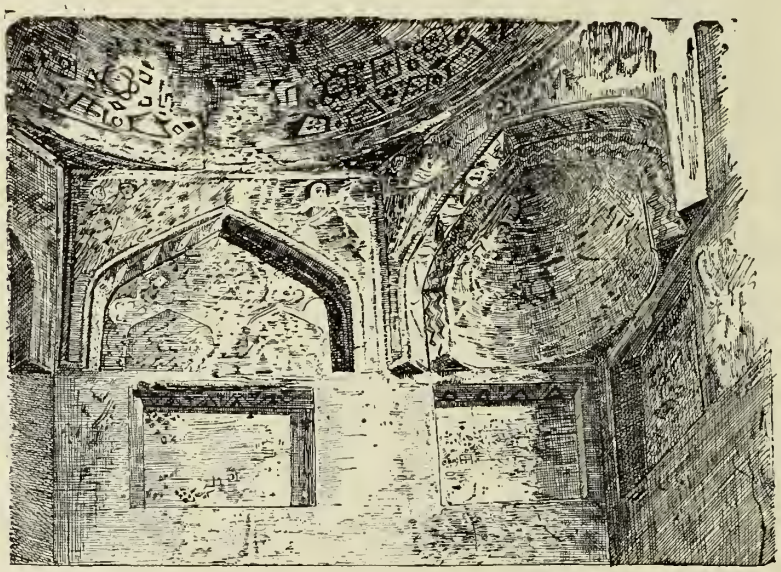
Celui de l'Abou Makar ne recopie point, cependant, textuellement les modèles venus de Haute-Égypte. Si l'édifice conçu par lui appartient au répertoire de la basilique triomphale, et se recouvre de coupoles, ces coupoles se posent directement sur les sanctuaires du *haïkal,* et nous retournons avec lui à l'ordonnance du plan primitif. Son église a trois sanctuaires inégaux; celui du centre, où le siège de Macaire forme encore la *cathedra* de l'hémicycle est plus



Détails de l'arc triomphal et de la base de la coupole du sanctuaire de l'église de Saint-Macaire.

important que les autres; et de ceux-ci, celui de gauche est le plus spacieux. Le chœur s'étend au-devant, étroit, séparé du vaisseau par une cloison légère. Moins heureuse est la répartition des nefs. Le vaisseau, très irrégulier, en contient bien trois, mais confuses et incertaines; rendues plus douteuses encore, par un décrochement de la muraille. Trois piliers massifs, assez habilement répartis, rétablissent, tant bien que mal, l'équilibre dans ce désordre; et cette disposition a pour effet de n'accuser qu'une seule nef. Le *matronikion,* rejeté sur l'angle déterminé par le décrochement, semble indépendant; le *narthex* fait face au sanctuaire du milieu, à l'avant

des pilastres, et saillit sur la façade. Sur ce plan, le *haikal* s'élève, nimbé de trois coupoles; deux recouvrent les sanctuaires de gauche et du centre; seul, le sanctuaire de droite a une voûte en berceau, où, vers l'extrémité, vient s'appuyer la lanterne d'un dôme plus petit. Le système de ces voûtes est mixte, et dénote une nouvelle recherche d'esthétique. Le berceau est encore elliptique; les coupoles sont en ogive obtuse, appareillées par anneaux concentriques, et établies sans cintrage; des arcs ogives angulaires ménagent le raccord de leurs nappes courbes aux nappes planes des murs, et l'arc triomphal, auquel elles s'appuient, se fait ogive aussi. Au

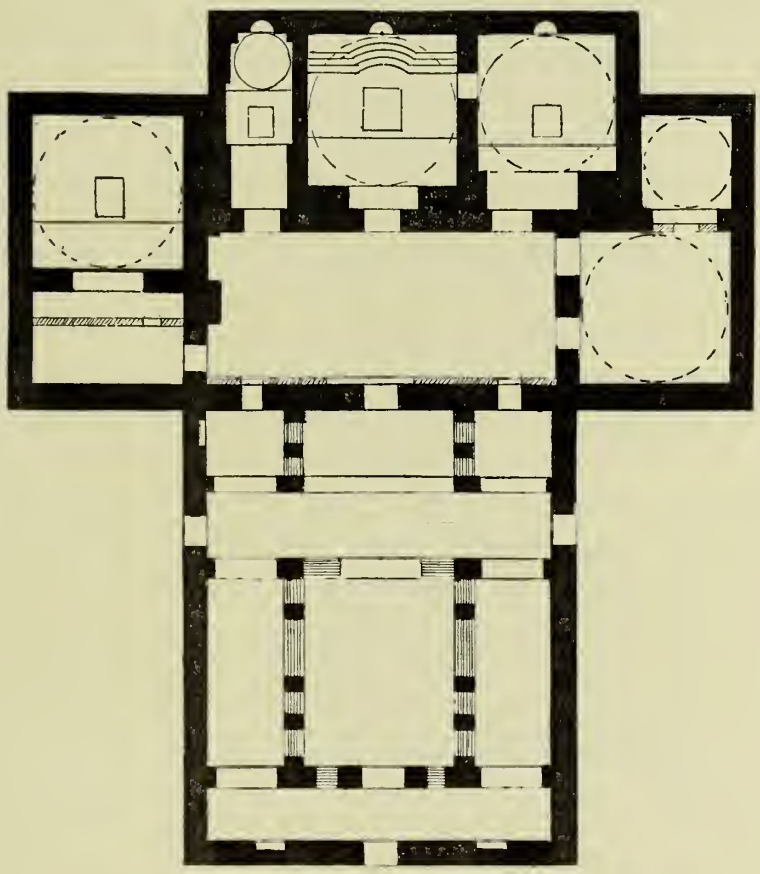


Détails de la base de la coupole du sanctuaire de l'église de Saint-Macaire.

narthex, mêmes préférences accusées : une coupole le domine, semblable à celles des sanctuaires; l'arc d'accès dans la nef est ogive, et les deux piliers qui se dressent à l'avant sont reliés par un arc pareil.

Rien, plus que cette dualité, ne saurait donner la preuve d'une nouvelle aspiration du sentiment copte, vers la recherche d'une formule expressive. A Athribis, l'influence byzantine avait pu, une heure, l'opprimer. Elle lui avait montré, du moins, la voie vers un idéal, en lui fournissant les éléments constitutifs d'une architecture indépendante. Il n'avait qu'à les remanier et à se les approprier.

Son premier essai consiste à rejeter l'arc et la coupole plein cintre. Trop peu familier avec la technique des formes architectoniques, la connaissance des résistances à opposer aux poussées des voûtes, le constructeur, livré à lui-même, ne se hasarde d'abord que timidement à tenter cette évolution. L'élancement, vers lequel il se sent attiré, lui semble pouvoir compromettre la solidité de l'édifice. Il



L'église de l'Amba-Beschaï. — Plan.

n'ose donner à l'envolée de ses arcs tout l'essor qu'il désirerait. Pourtant l'élément esthétique est trouvé par lui ; il ne s'agira plus que de perfectionner sa mise en œuvre dans la suite, et cette perfection, les monuments suivants vont nous la montrer.

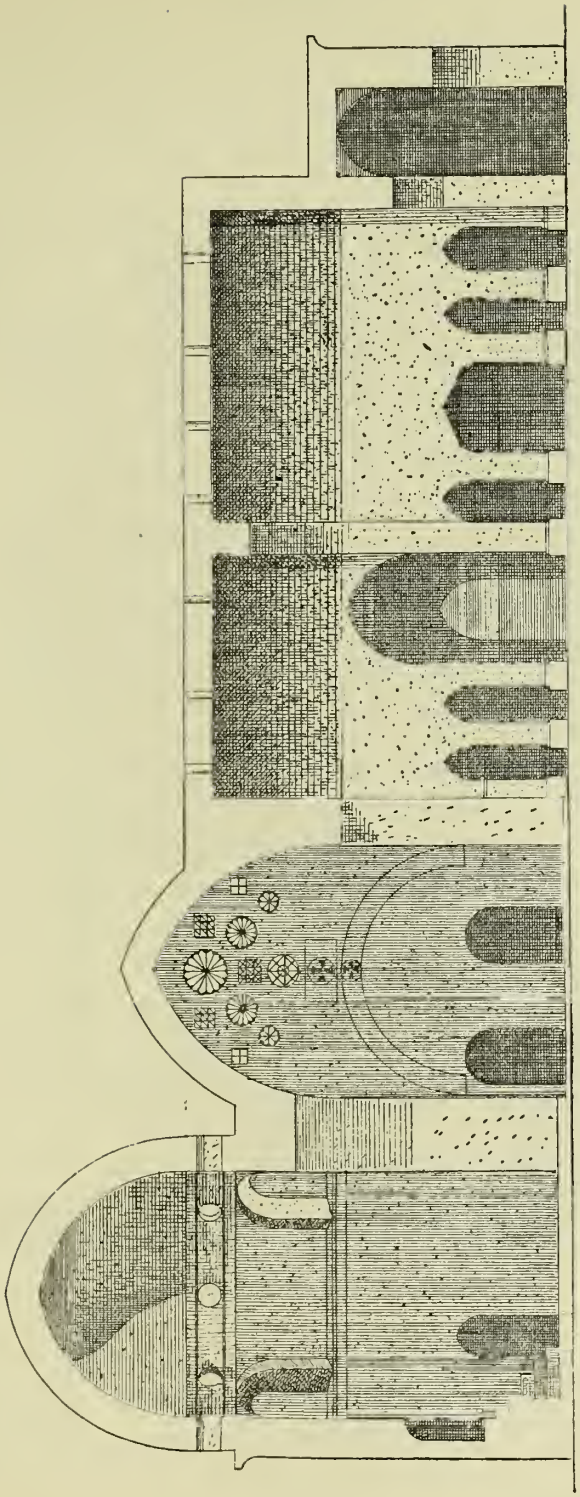
Un autre indice, qu'il est bon de noter auparavant, est, qu'en même temps que l'architecture, le décor du monument, lui aussi,

se modifie ; les sculptures, encore imitées de Rome et de Byzance disparaissent, pour laisser place à des thèmes alexandrins. Les archivoltes s'entourent de moulures, qui, un siècle plus tard, passeront en bloc dans le répertoire arabe. Les peintures abstraites se substituent définitivement aux fresques du symbolisme triomphal et s'étendent à toute la surface du chœur. Dans les tympans des arcs, apparaissent bien encore quelques figures auréolées d'anges et de saints : le palmier de la Jérusalem céleste, les scènes consacrées de la Glorification de la Messe. Mais, dans l'abside même, prévaut le répertoire ornemental. Les nefs se tapissent de plantes foliacées et florescentes ; des médaillons et des arcatures s'y découpent, enfermant des petits tableaux qui n'ont plus rien de byzantin. De vastes compositions géométrales, réparties en panneaux, couvrent les murailles. Une polygonie primaire s'assemble, s'enchevêtre ; des frettes et des méandres s'enroulent à la base des coupoles, ou s'étendent en chevrons aux voussures des arceaux.

Un siècle plus tard, ses tendances ont pris corps à la laure de l'amba *Beschaï*, — qu'il ne faut pas confondre avec le Beschaï thébain, — et l'évolution est accomplie. Nous n'avons aucun document sur ce Beschaï, — Isaïe, — tout ce que nous dit la légende, est que le moine fut conduit dans ce coin de désert par les anges, et que l'église qu'il y consacra reçut le nom d'*Église du Pas de l'Ange*, en souvenir de cet événement.

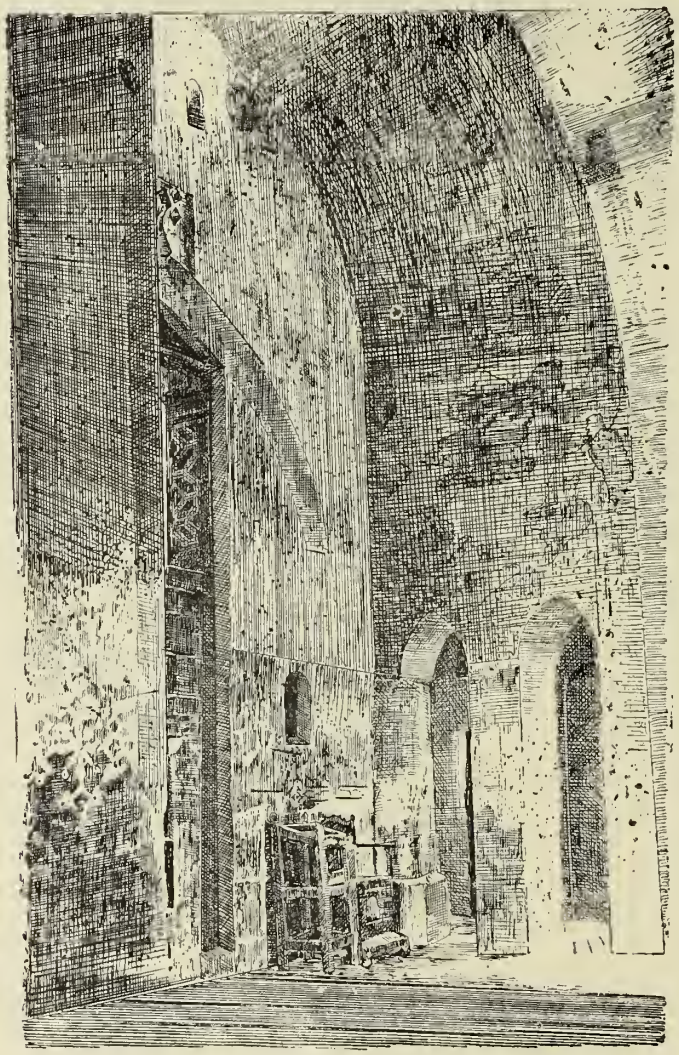
Quel qu'ait été le consécrateur, l'édifice est remarquable. Au devant des trois sanctuaires, précédés d'un vaste chœur, le vaisseau a une ampleur considérable, et une modénature qu'il n'avait pas eues jusqu'alors. Refendu en trois nefs, il a, à peu près l'aspect qui sera celui du vaisseau des églises occidentales, dans la suite. Son *narthex* est rejeté aux bas-côtés. Enfin, à l'entour de son *haikal*, des chapelles adjacentes s'assemblent ; l'une, celle de droite, consacrée à la Vierge ; l'autre, celle de gauche, à saint Jean, et cette adjonction donne au plan la forme de la croix.

C'est qu'aussi, l'architecte a fait des progrès ; il s'est rompu à l'emploi de la voûte, connaît les lois de son équilibre, et a appris que l'arc acquiert une solidité plus grande en devenant plus aigu. Aussi, l'élancement est le caractère dominant de son œuvre. Sur le sanctuaire central et celui de droite, le sommet des dômes se



L'église de l'Amba-Beschaï. — Coupe longitudinale. — Restauration.

surélève et la courbe qui engendre ceux-ci déjà commence à s'y briser. Au petit sanctuaire de gauche, l'agencement des voûtes rappelle encore l'*Abou Makar*, mais pour prendre des proportions nouvelles. Le faîtage se répartit en trois divisions : deux berceaux



Le chœur de l'église de l'Amba-Beschaï.

ogives précèdent une petite coupole, et la montée de ces trois arcs égale les deux tiers de la largeur. Cette donnée demeure celle de tout le reste de la basilique. Le chœur se recouvre, à son tour, d'un vaste berceau ogive ; d'autres berceaux semblables s'étendent

sur les nefs, portés par des arcades ogives, pendant qu'au *narthex* un quatrième berceau pareil court, parallèlement à celui du *haikal*. Les piliers font corps avec la voûte, qui semble prendre au sol racine. A peine un léger ressaut marque la naissance de l'arc. Sa montée, assez douce, nuit peut-être à son envolée; mais cette nuance d'esthétique se trouvait d'accord avec le sentiment oriental. L'aspiration copte était, avant tout, méditative et extatique; elle n'avait ni le vertige troublant, ni l'inquiétude poignante du mysticisme occidental. Ce qu'il fallait au moine visionnaire, abîmé dans les contemplations, c'était un élan calme vers l'infini, un élan qui laissât place au rêve, qui planât sur une vaste étendue, où cette rêverie put à son aise se jouer. L'ogive aiguë de nos cathédrales lui eût été incompréhensible et pénible; elle naquit vers l'An Mil, d'une sensation d'épouvante, et cette sensation, le Copte ne la connut jamais.

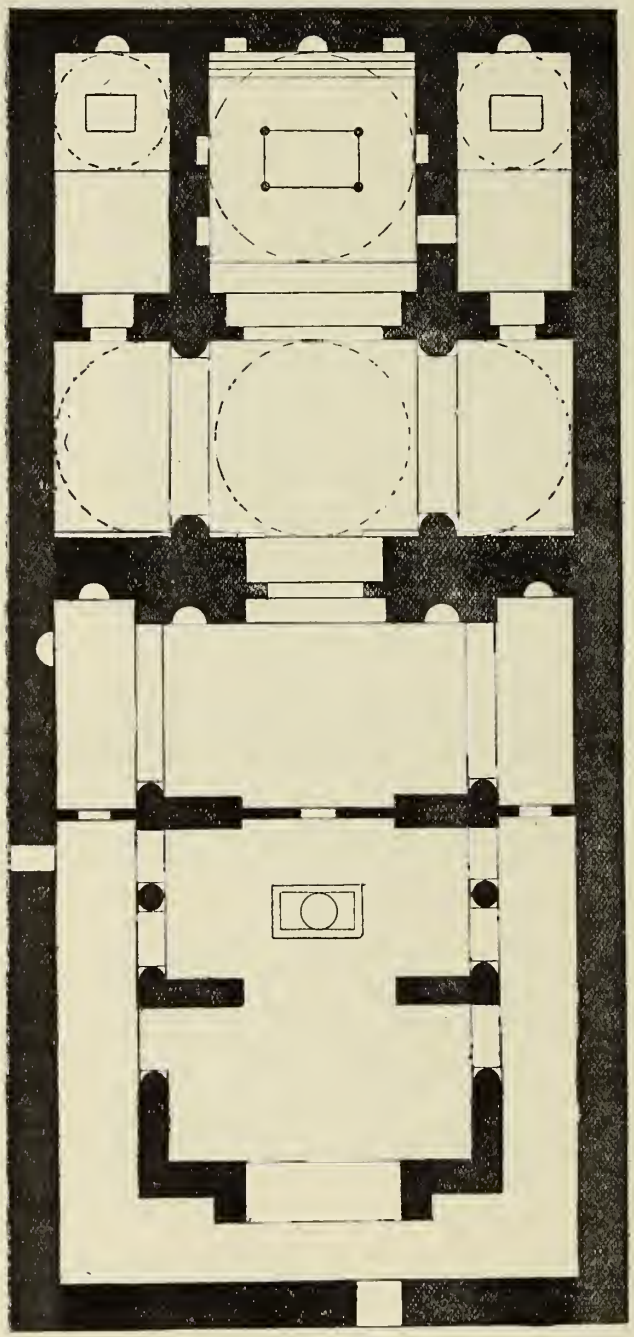
L'on serait en droit de s'attendre à trouver unie à cette architecture déjà savante une riche parure décorative. Il n'en est rien

L'enceinte du *Deïr-es-Souriani*.

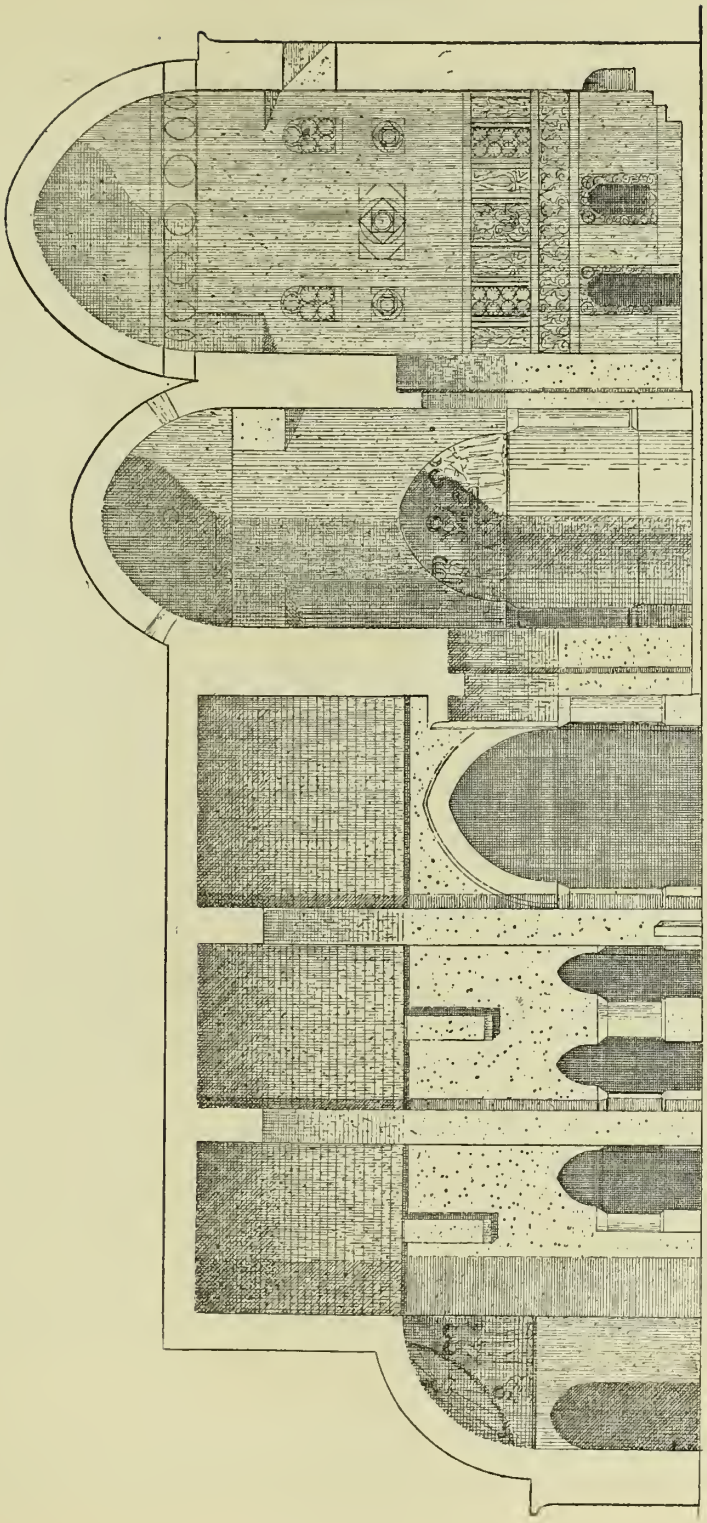
cependant. Bâtie toute entière en briques crues, l'église de l'Amba Beschaï possède quelques vieilles peintures à peine. Les murs sont nus, recouverts d'un enduit grossier. L'éclairage, distribué par les fenêtres du tambour de la coupole, quelques petites baies, ouvertes tout au haut des murs du chœur, et quelques étroites lucarnes, dont sont forées les voûtes du vaisseau est rare; nefs et sanctuaires sont baignés de clair obscur.

Au *Deïr-es-Souriani* et au *Deïr Baramous*, l'architectonie élaborée au *Deïr-Amba-Beschai* suit le cours de son développement et s'épure. *Deïr-es-Souriani*, — le couvent des Syriens, — doit son nom à des moines venus de Syrie, qui l'habitèrent vers l'an 600. A cette époque, un grand courant de migration attirait le monde religieux vers

les laures fameuses, fondées par les cénobites. Du Liban, de l'Athos, de Constantinople, les pèlerins se dirigeaient vers la Mer Rouge, visitaient les couvents de Saint-Antoine et de Saint-Paul; traversaient le Delta, redescendaient vers Scété et Nitrie, gagnaient la lisière du Fayoûm où s'élevaient alors les monastères fameux de Kalmoûn et de Naqloûn, détruits de fond en comble depuis des siècles, et parcouraient la vallée du Nil, jusqu'à Assouan. Au gré de leurs préférences, les uns se fixaient en Basse-Égypte, d'autres dans la Thébaïde. Ceux qui, à l'Ouady Natron, s'établirent au couvent qui porta depuis leur nom, nous ont laissé trace de leur passage; mais le fondateur copte est inconnu.

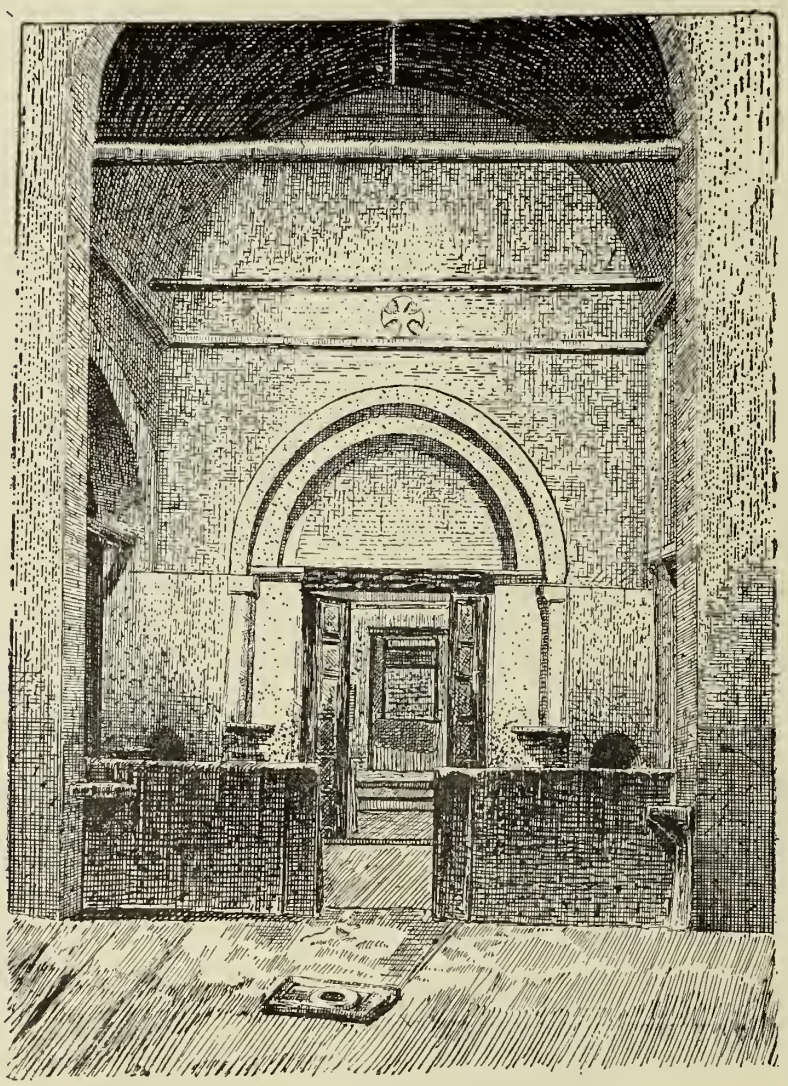


L'église du *Deïr-es-Souriani*. — Plan.



L'église du *Deir-es-Souriani*. — Coupe longitudinale. — Restauration.

Peu importe son nom; le monastère bâti par lui dut s'élever vers la même date que celui de l'Amba Beschaï (fin du VIe siècle). Tout en lui est une réplique parfaite de l'ordonnance de celui-ci.

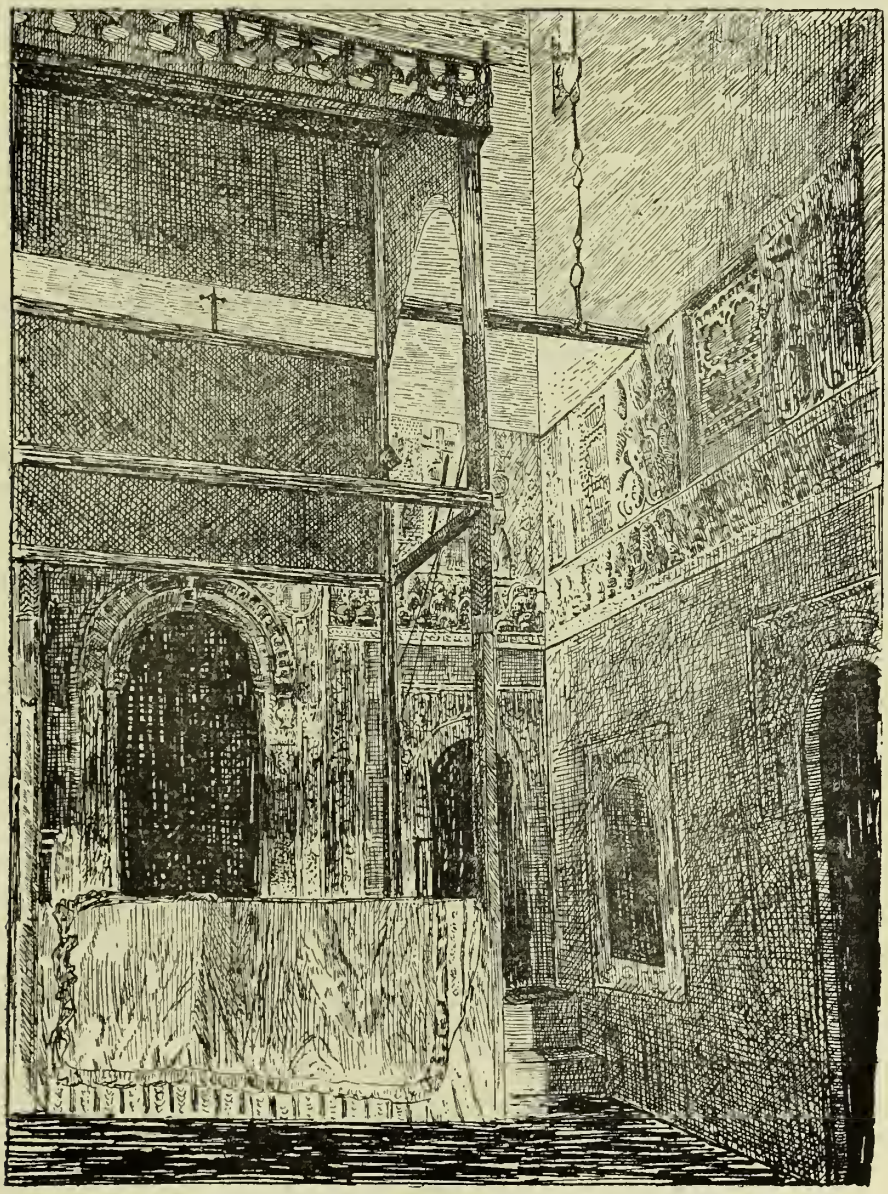


L'église du *Deir-es-Souriani*. — Le chœur.

Il en a le vaste chœur, et le vaisseau à trois nefs ogives ; seuls, les détails sont différents.

Au *haikal*, les sanctuaires latéraux sont rigoureusement symétriques ; dans le vaisseau, le *narthex* n'est plus rejeté sur les bas-

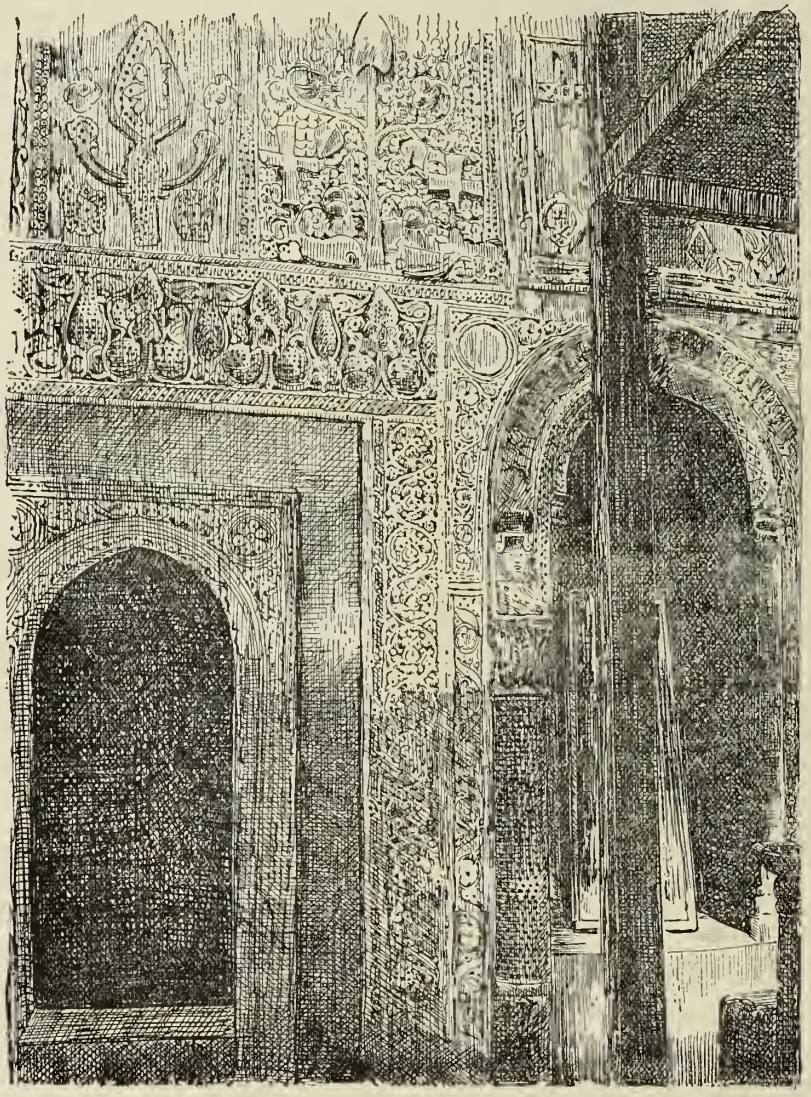
côtés, mais indépendant, au bas des nefs. Pareillement, l'économie des voûtes a subi quelques modifications ; l'abside centrale est bien,



L'église du *Deïr-es-Souriani.* — Le sanctuaire principal et son *ciborium*

de même qu'au *Deïr-Amba-Beschaï,* recouverte d'un dôme ogive ; les sanctuaires secondaires le sont pareillement de berceaux, surmontés

de petites coupoles; mais, sur le chœur, un second dôme s'étend, appuyé à la conque de deux absides latérales, à celle du *haikal* et à l'arc triomphal, tandis que les subdivisions de la nef centrale

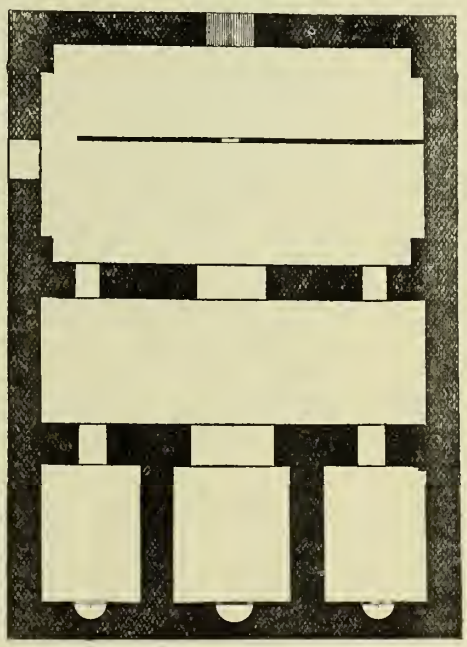


L'église du *Deïr-es-Souriani*. — Le *presbyterium*.

donnent à son berceau en *anse de panier* l'aspect d'un berceau nervé. Seules, les arcatures des niches secondaires et des portes sont vagues et indécises, variant du cintre brisé à l'ellipse. Mais, malgré tout, l'ensemble décèle la même recherche d'élancement,

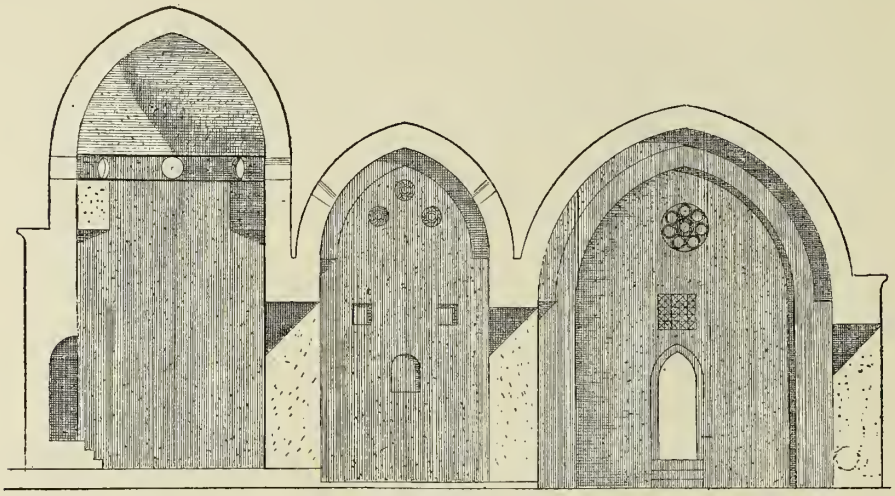
le même idéal que l'Amba Beschaï. Le dôme du sanctuaire prend un élancement inconnu jusque là; la montée des voûtes du berceau est celle de l'ogive, bien que la courbe soit, au sommet, à peu près elliptique; et les arcades où elle s'appuie, appartiennent au système de l'arc brisé aigu. Comme à l'église de l'Amba Beschaï aussi, ce berceau prend directement au sol racine par ses deux grandes nervures et ses arcatures, malgré la présence de colonnes isolées ou engagées, servent de supports.

Le revêtement du sanctuaire central est, cette fois, au diapason de cette architecture; et fait de l'église des Syriens la plus somptueuse de l'Égypte chrétienne. La niche de l'absidiole enclavant la *cathedra* est flanquée de colonnettes gauffrées, dont les chapiteaux bulbueux foliacés, rappelant la tête hathorique, soutiennent une archivolte, où des rinceaux courants, échappés d'un vase, alternent au prolongement du gauffrage. Un motif central forme clef, tandis que sur deux colonnettes, accouplées aux premières, mais beaucoup plus grêles, une seconde archivolte se pose, bordant d'un bourrelet chevronné le rebord de l'arceau. Le tout s'entoure d'un panneau rectangulaire, tapissé de rinceaux florescents revulsés; chaque autre absidiole est pourvue d'un cadre semblable. Au pourtour des murs, se déroule une large frise, faite d'une litre courante d'arabesques lancéolées et de petits panneaux symboliques ou géométraux. C'est tantôt une haute tige, portant une fleur de lotus, accostée de deux branches aux orbes géminés, terminés par une feuille tréflée, se découpant sur une vigne, où se profilent la croix et le poisson; tantôt l'arbre paradisiaque, entouré de fleurons



La chapelle d'Amba Merota au *Deïr-es-Souriani*. — Plan.

cruciformes; tantôt une réplique des arabesques de la litre; tantôt un assemblage polygonal. L'autel est abrité sous un *ciborium*, dont

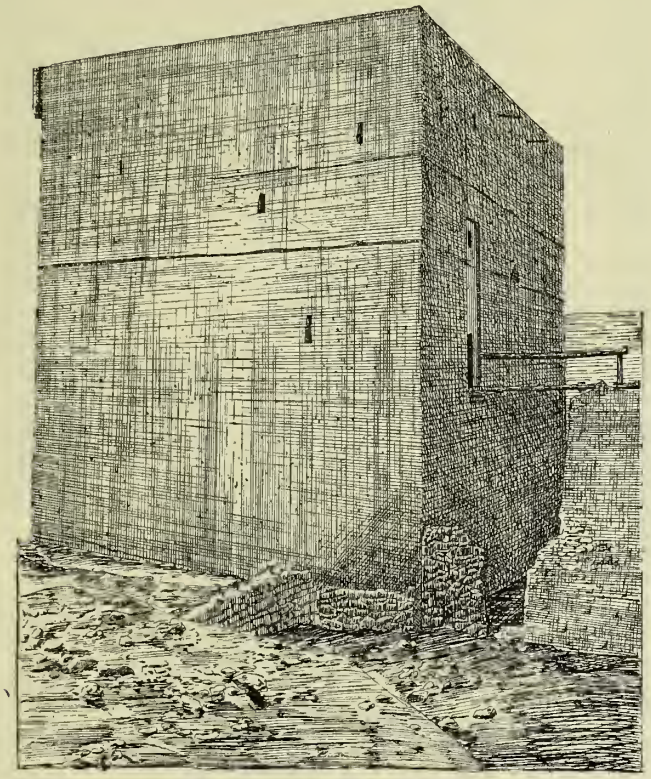


La chapelle d'Amba Merota au *Deïr-es-Souriani*. — Coupe longitudinale. — Restauration.

les montants, finement ouvrés, se couvrent d'inscriptions et de sculptures; sur les jambages de la porte, croit une arabesque pyramidale. Aux conques absidiales secondaires s'étalent des fresques relevant du répertoire du symbolisme triomphal. A droite, côté du Levant, selon la tradition égyptienne, quelle que soit l'orientation vraie, *la Nativité*, *l'Adoration des Bergers et des Mages;* à gauche, côté du Couchant, *la Dormition de la Vierge et l'Assomption.* Au *narthex,* d'autres fresques appartiennent à ce même répertoire symbolique. Elles annoncent le seuil de la demeure divine, le mystère dont le fidèle va se rapprocher. Le sanctuaire se trouve isolé, fermé par des portes, dont les vantaux, incrustés d'ivoire, ont pour l'histoire de l'art une valeur inestimable. Des motifs polygonaux s'y assemblent; et ces motifs, datés des premières années du VIIe siècle, sont déjà ceux que, deux cents ans plus tard, l'art arabe s'appropriera.

Le *kasr* du *Deïr-es-Souriani*. Plan.

Un aussi parfait ensemble est le meilleur spécimen qu'on puisse trouver de l'architecture copte, suffisamment affranchie de l'enseignement de Byzance. Pour arriver à ce degré de perfection, deux siècles de tâtonnement lui avaient suffi. A la mort de Schenoûdi, le répertoire hellénique, tout puissant, lui impose encore ses for-

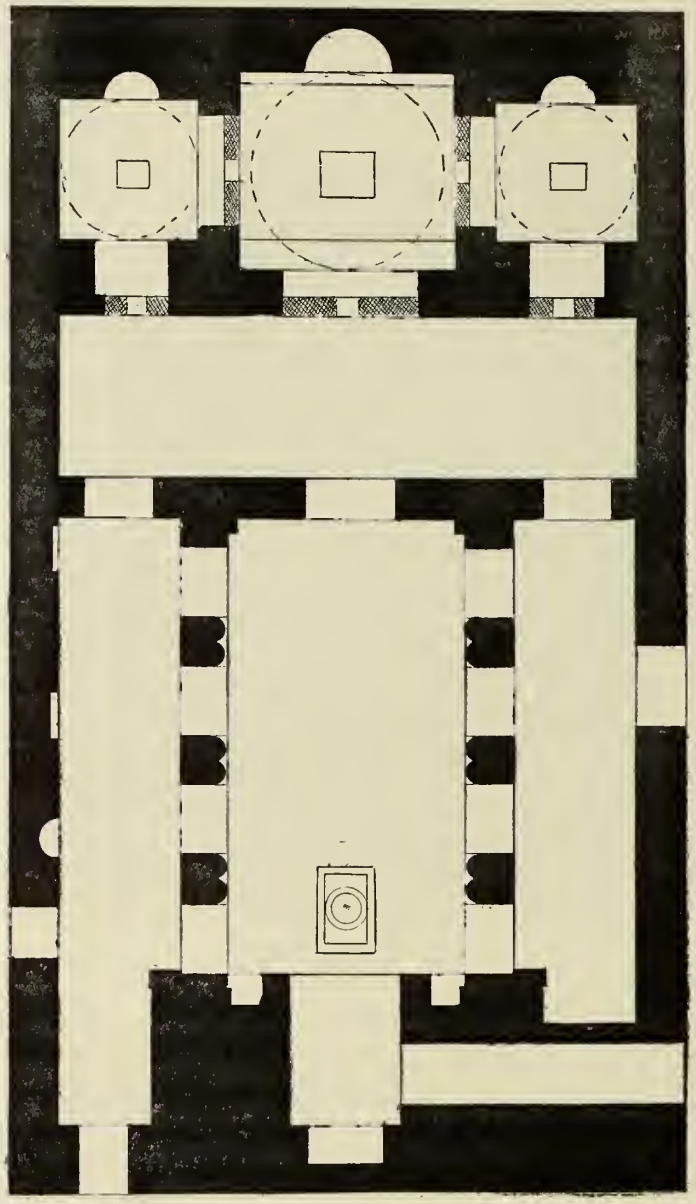


Le *kasr* du *Deïr-es-Souriani.*

mules; mais bientôt le concile de Chalcédoine s'assemble, l'Égypte reprend son indépendance, et l'art s'engage librement dans la voie de ses aspirations, à la poursuite d'une forme capable de traduire le monophysitisme triomphant. Cette forme, l'église du *deïr Baramous* nous en fournit le parfait modèle. L'ensemble est moins complet qu'au *deïr-es-Souriani,* mais, au point de vue architectonique, le monument est caractéristique, et marque la dernière étape de l'évolution accomplie, par le constructeur.

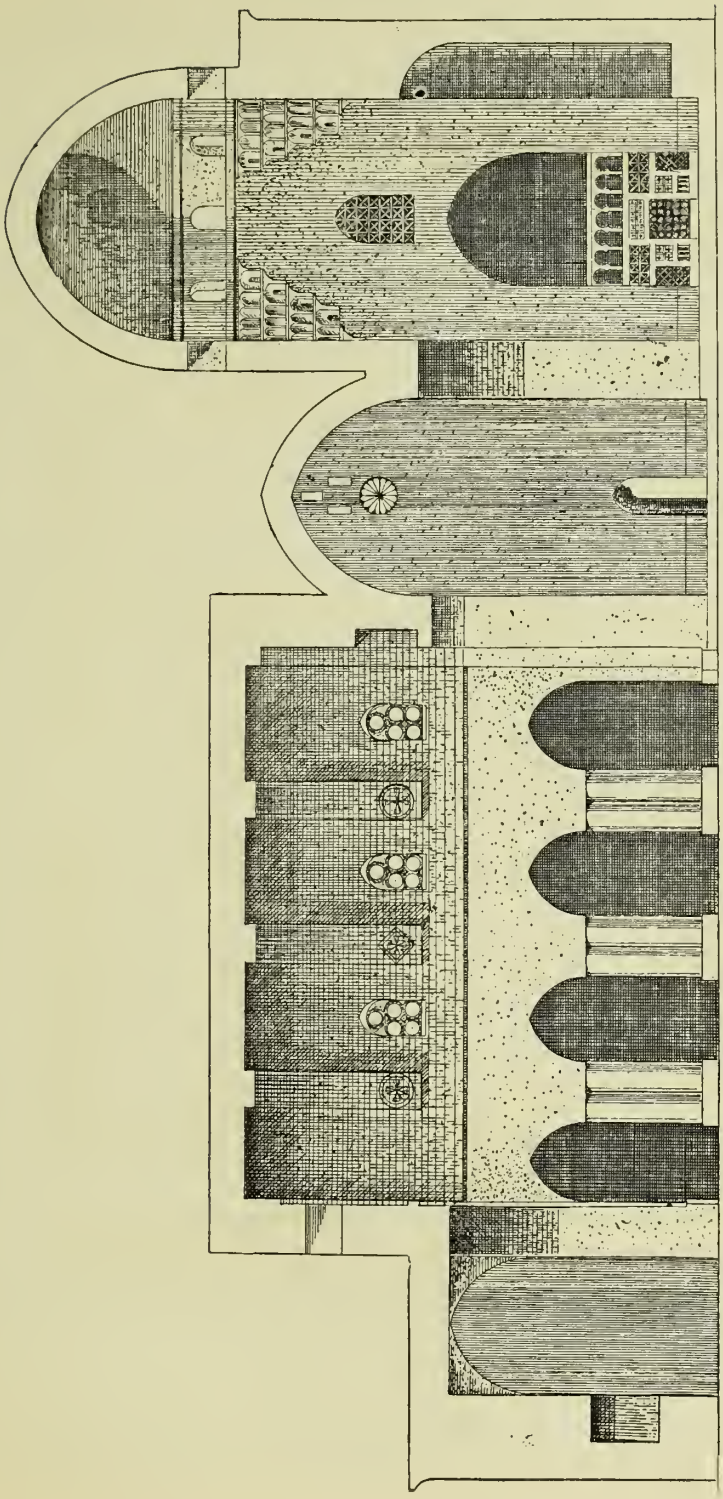
Son fondateur, Baramous — l'Humble, — est peu connu; il était

venu se fixer au désert de Nitrie vers l'an 600; certains auteurs l'ont dit originaire de Constantinople, et ont même affirmé que son



L'église du *Deir-Baramous.* — Plan.

nom était ignoré, Baramous, selon eux, signifie simplement le Grec, — Pa Ramous; *le Roumi.* — En tous les cas, le plan diffère peu de celui des églises voisines. Les sanctuaires du *haikal* sont identiques



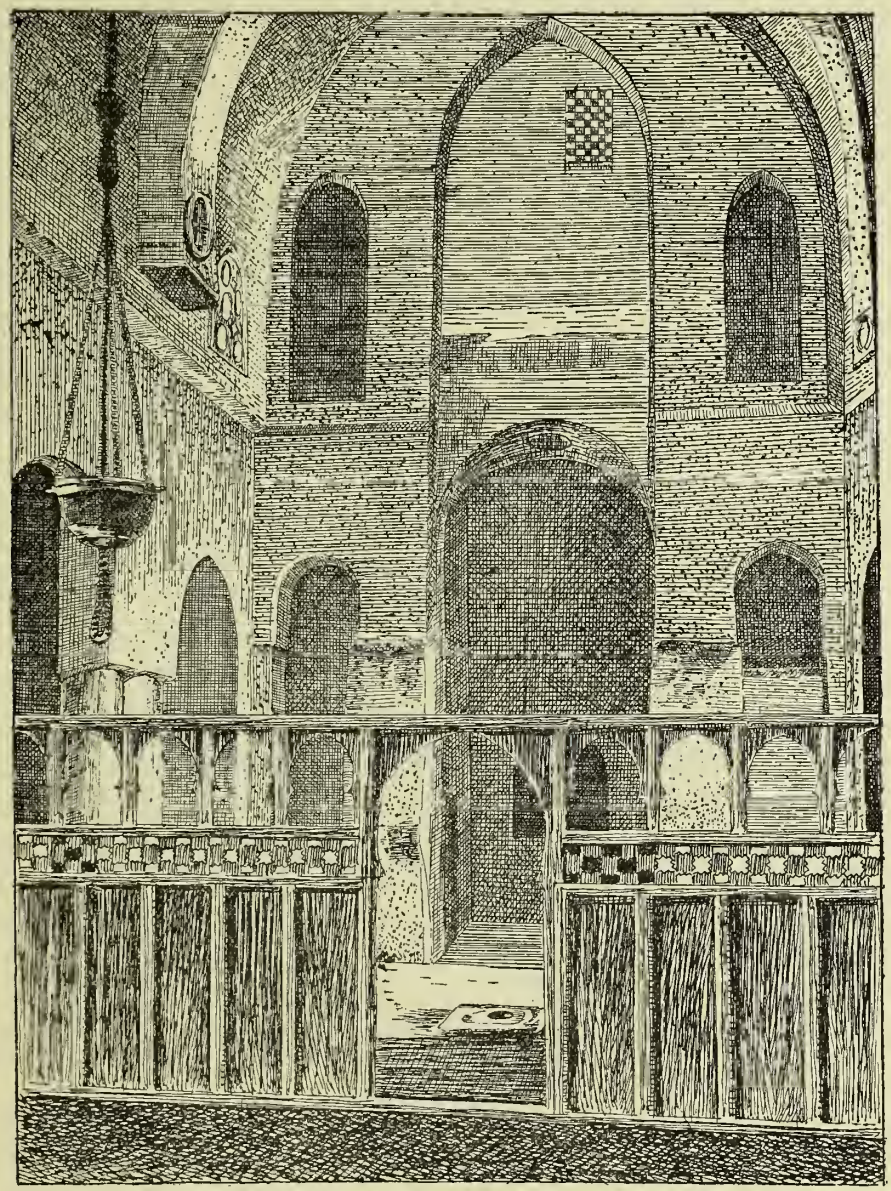
L'église du *Deïr-Baramous*. — Coupe longitudinale. — Restauration.

à ceux de Souriani. Le chœur, que ne recoupe aucune division, a une unité absolue ; et le vaisseau se trouve entièrement séparé du *narthex,* rejeté à son extrémité. Pour la première fois, trois dômes couronnent le sanctuaire, et la voûte ogive de la nef centrale se nerve d'arcs doubleaux. Sans doute, cette voûte procède directement de celle des églises précédentes. Comme elles, elle prend naissance sur des arcatures, portées par des pilliers, où des colonnettes accouplées viennent s'engager. Mais, ces colonnettes, dépourvues de bases et de chapiteaux, ne rompent point la continuité des plans; elles ne nuisent point à l'envolée de la courbe. Et l'arc doubleau, profilé pour la première fois dans l'architectonie orientale, prête à la basilique comme un air de parenté avec nos premiers monuments nervés.

On ne saurait trop insister sur cette particularité, restée jusqu'ici ignorée. Par une coïncidence singulière, à l'heure même où, dans la Perse de Khosroës II, qui venait de conquérir l'Égypte, la science des éléments de construction aboutissait à l'emploi raisonné des voûtes du Tag-Eivan, où le berceau nervé et la coupole équilibraient leurs poussées respectives, le Copte arrivait à la même formule, moins savante peut-être, mais qui se fut élaborée avec le temps, si l'invasion musulmane ne l'eût arrêtée en plein essor. Ce fait, si peu connu, éclaire d'un jour nouveau les origines de l'art arabe, à sa seconde période. L'architecte de Sultan Hassan, en recouvrant de voûtes ogives les *liwans* de sa mosquée, ne faisait que retourner à une forme copte, et la stalactite de son dôme n'était que la descendante, en droite ligne, des niches ménageant, dans les sanctuaires alexandrins, la transition de la coupole au carré du plan. Les laures égyptiennes étant restées inconnues aux historiens d'art, ceux-ci ont cherché en Perse l'origine de l'un et l'autre. Mais, pas n'était besoin au Copte, qui toujours fut le constructeur attitré des Arabes, de demander à l'étranger des modèles; ses anciennes chapelles les lui fournissaient.

Pour satisfaire aux prescriptions dogmatiques, certaines dispositions particulières venaient modifier l'aspect général de l'église. Sur la gauche de la nef centrale, devait s'élever l'ambon. Au chœur, un écran, jeté à l'avant du mur antérieur, ou plaqué contre lui, servait de pupitre. C'était « la Table de la Loi », sur laquelle

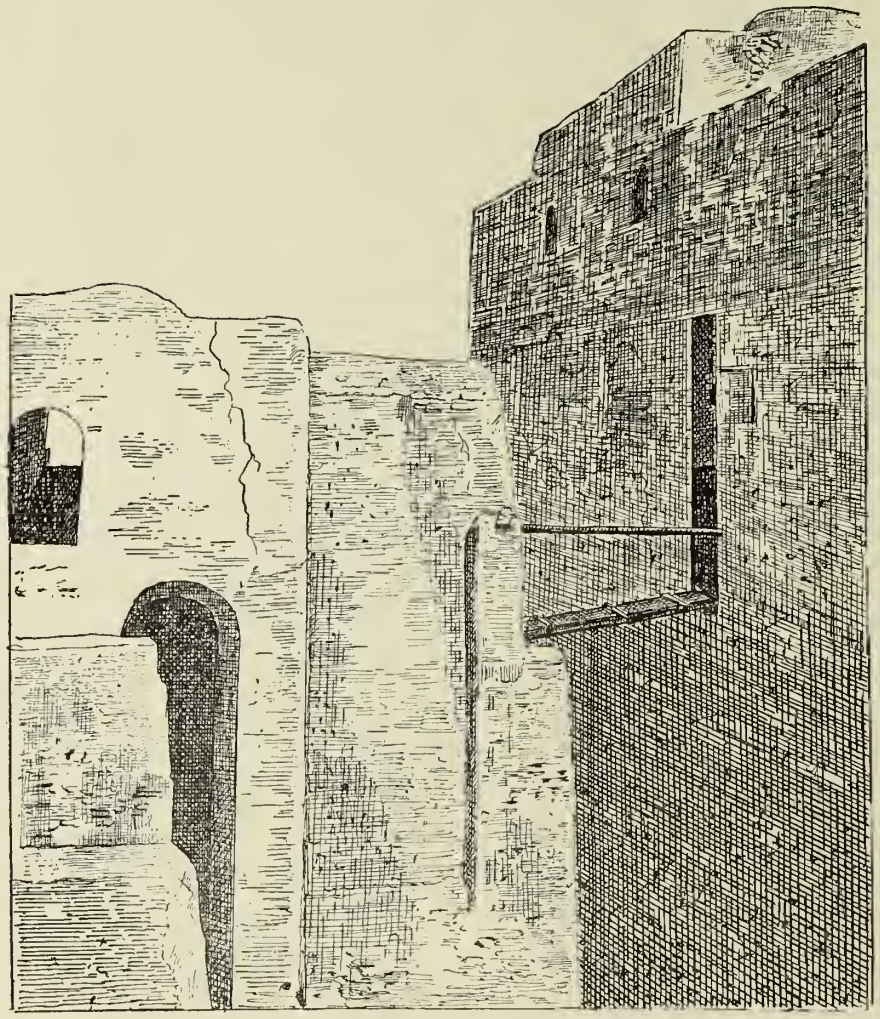
avait lieu la lecture des Livres Saints. En outre, les sanctuaires étaient en partie masqués aux regards de la foule par des boiseries,



L'église du *Deïr-Baramous.* — Le *narthex.*

où s'appuyaient les tableaux de l'iconostase; des grillages ouvrés délimitaient le *narthex;* et, indépendamment de la piscine de celui-

ci, réservée au baptême ou aux purifications, un autre bassin, plus petit, se trouvait enclos dans l'*andron* ou le *matronikion*. A l'abside enfin, l'autel reposait toujours sur une plate-forme, — *solea* — surélevée de quelques marches. La *cathedra* du patriarche



Le *kasr* et la poterne du *Deïr-Baramous*.

ou de l'évêque se dressait au milieu du *presbyterium*, entourée de l'hémicycle de la *subsellia*, où prenait place le clergé.

Perdus en plein désert, les monastères du Natron se trouvaient, plus que ceux de la Thébaïde, exposés aux attaques des Nomades. Il leur fallait être assez grands, pour enfermer dans leur enceinte

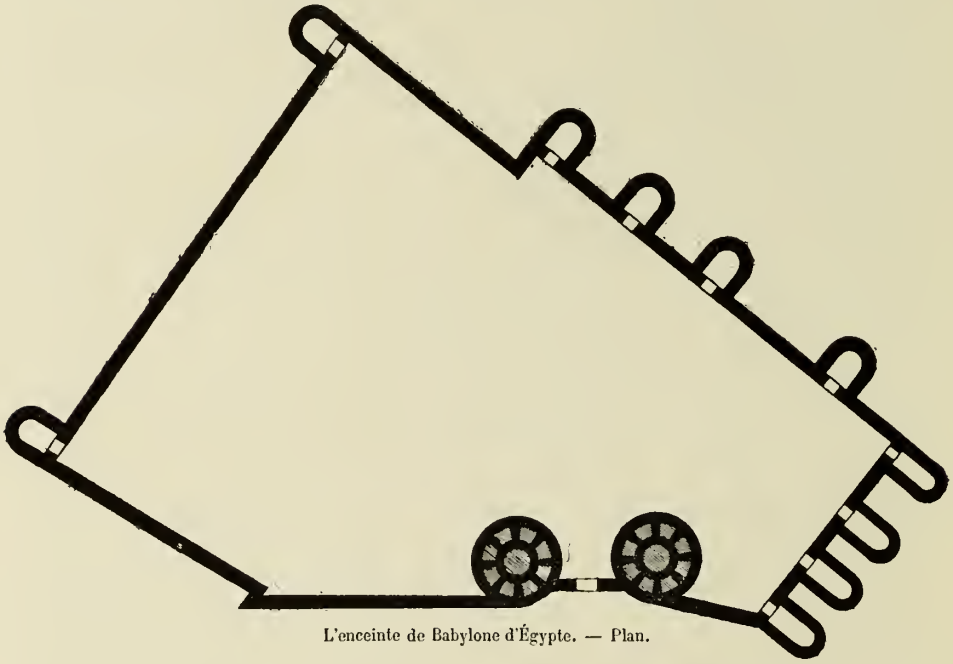
les habitations des moines et les dépendances du couvent. Chacun d'eux est entouré de hautes murailles, avec ligne de remparts continus, où s'adossent ordinairement les cellules des moines. Un jardin, planté de quelques palmiers, est pourvu d'un puits profond, fournissant l'eau nécessaire à la culture des légumes et des fruits. Dans chacune de ces enceintes, se dresse la haute tour d'un *kasr* à pont-levis, de tous points semblable à celui de Mokarrak, mais plus formidable. Tous sont contemporains de la fondation de l'église; le plus remarquable est celui du *Deïr-es-Souriani*. Plus exposé que les autres, en raison des trésors qu'il avait la réputation d'avoir en dépôt, l'art militaire du temps s'était appliqué à le rendre imprenable. Au haut de sa tour, des hourds s'avancent en surplomb sur le vide, mettant à son faîtage un aspect d'ancien donjon. Celui du *Deïr-Baramous* est relié par sa passerelle à un second château fort, attenant à la ligne de remparts.

V. — Babylone d'Égypte.

A ces spécimens authentiques de l'architecture copte des premiers siècles, faut-il joindre ceux que nous fournit le groupe des églises bâties dans l'enceinte de Babylone d'Égypte? La question est embarrassante. A n'en pas douter, les sanctuaires de Sitta Mariam, d'Abou-Serghah, du Mohallakah et de l'Abou-Sifaine ne le cèdent en rien, pour l'antiquité, à ceux des monastères de Thébaïde et de Nitrie; mais, des reconstructions totales ou partielles en ont altéré profondément le type initial. Pourtant, tout dans leur ordonnance, est conforme encore aux règles de l'art monastique; nombre de matériaux employés à leur édification appartenaient à la construction primitive. D'autre part, d'incomparables boiseries des XIe, XIIe siècles y ont été, jusqu'à nos jours, conservées avec un soin jaloux. Et, cette restriction une fois posée, qu'ils ont été rebâtis, ou tout au moins restaurés, force est bien de leur faire droit de cité dans l'histoire de l'art.

Babylone d'Égypte avait été la forteresse jetée par les Perses en vue de Memphis, sur la rive droite du Nil, afin d'en surveiller les approches et de commander la vieille capitale égyptienne, mieux

encore que de leur campement du *Mur-Blanc*. Le souvenir de cette origine se retrouve dans le nom de *Kasr-ech-châma* — le Château de la flamme, — que lui donnent les auteurs arabes. Sans doute, à l'époque perse, des pyrées se dressaient dans son enceinte, dédiés au culte de Ahouramazda. L'hypothèse est d'autant plus probable, que nombre de lampes mazdaïques ont été trouvées, tout derniè-



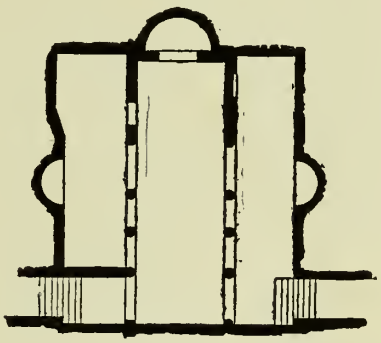
L'enceinte de Babylone d'Égypte. — Plan.

rement, dans ses décombres, alors qu'aucun autre peuple n'a laissé trace de son passage dans cette enceinte. Les Romains, à leur arrivée, n'avaient eu rien de plus pressé que de réparer les murailles déjà croulantes, et de mettre la place en état de défense, selon les règles de leur stratégie, la flanquant de bastions et de tours avancées, si bien que, pendant tout le cours de la domination byzantine, elle resta la citadelle par excellence de l'Égypte; et, qu'à l'invasion musulmane, ce fut elle encore qu'Amrou eut à réduire, pour être maître du pays.

Cette forteresse célèbre a pour plan un pentagone irrégulier, sorte de quadrilatère, dont un angle serait à pan coupé, en raison de la configuration du terrain avoisinant les bords du fleuve. L'entrée principale était à l'ouest, entre deux tours en partie démante-

lées aujourd'hui. Les murs sud-est et sud-ouest étaient flanqués chacun de quatre bastions ; celui du nord-est de deux autres. Plusieurs *deïrs* s'étaient, de fort bonne heure, groupés là, dont quelques-uns prétendaient au privilège d'avoir abrité la Sainte Famille pendant la Fuite en Égypte. Alors comme aujourd'hui, le plus connu pour tel, était le monastère de Saint-Serge, le *deïr Abou-Sergah.*

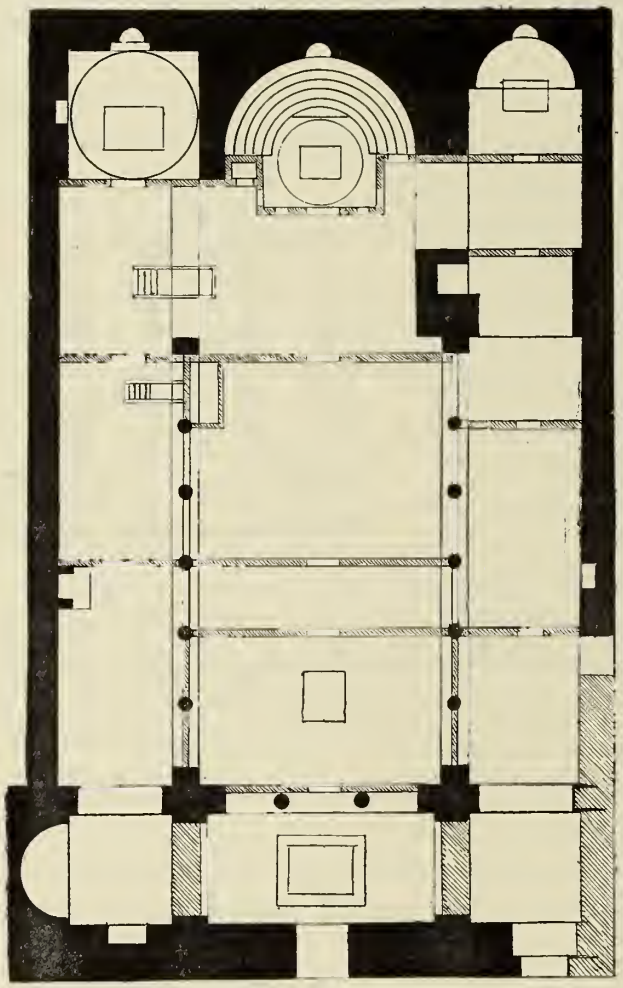
Selon les auteurs arabes, ce couvent disparut lors de la démolition de Babylone d'Égypte, que la vie de Severus d'Achemouneïn place sous le patriarchat d'Amba Adannès, lequel vivait au commencement du IXe siècle. La reconstruction, d'ailleurs, suivit de près : le même auteur l'attribue à Amba Marc le Jeune, successeur direct d'Amba Adannès. Parlant en particulier de la basilique, Severus s'exprime en ces termes : « L'église, dédiée à saint Georges, était tombée en ruines. Elle fut restaurée par El-Muallim Schirour-el-Djoullal, sous le khalifat de Mostanser-b-Illah. » D'autre part, l'historien arabe Abou-Hassan-ibn-el-Amah parle d'autres restaurations faites en 1180 par Scheikh Saïd-abou-el-Fakr, frère de En-Neghib-abou-el-Barakah, à la suite de l'incendie qui, en 1162, dévora Babylone, lors du siège soutenu contre les Croisés par Saleh-ed-Dyn-ibn-Ayyoub.



La crypte de l'église du *Deïr-Abou-Sergah.*

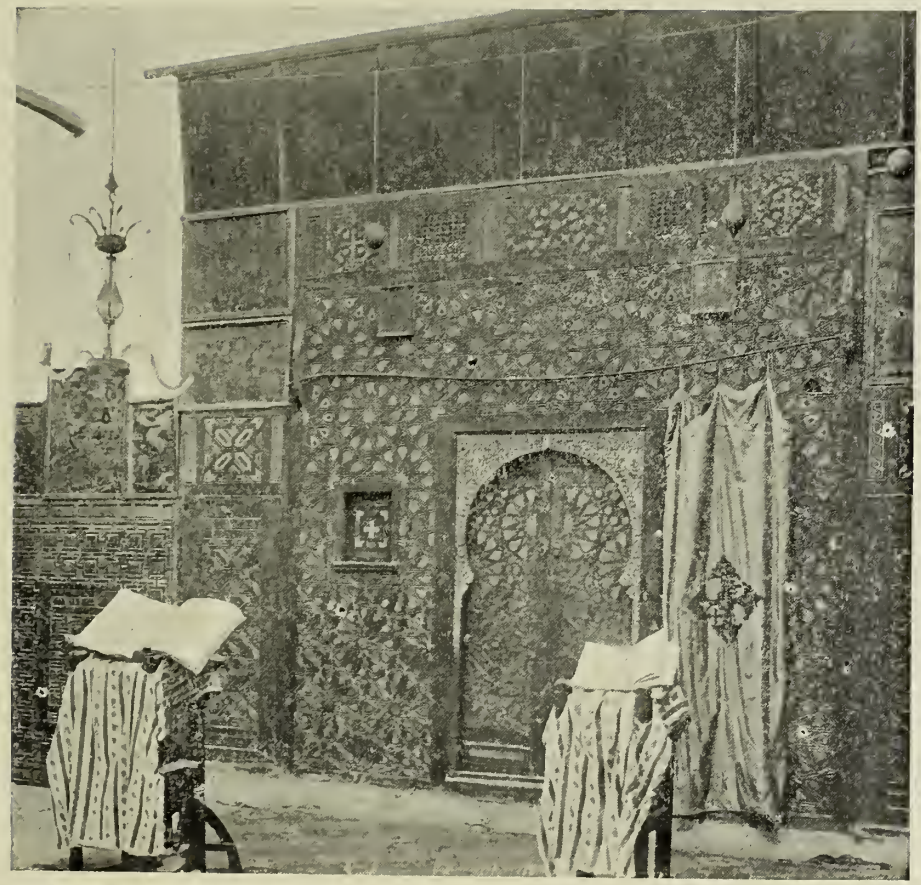
De l'église ancienne de Saint-Serge, une crypte cependant subsiste, dont les voûtes sont, à la retombée, portées sur des colonnettes, partie indépendantes, partie engagées. C'est, en réduction, une petite chapelle complète, partagée en trois nefs. Elle a ses trois autels, abrités sous trois absides, où la tradition prétend que la Vierge, l'Enfant et saint Joseph se seraient reposés, à leur arrivée en Égypte. La piscine qui lui fournit l'eau nécessaire aux besoins du rite se creuse vers l'angle nord, à côté des fonts baptismaux. Un escalier à double rampe, semblable à celui du *martyrium,* la met en communication avec le chœur de l'église. Celle-ci a pour plan le parallélogramme rectangle, recoupé transversalement par

les trois divisions ordinaires, *haikal,* vaisseau et *narthex*. La porte principale, aujourd'hui murée, ouvrait sur l'axe de la travée médiale. Son seuil franchi, la partie du parvis à laquelle on accédait renfermait la piscine des ablutions. Une barrière sépare ce parvis du corps même de la basilique. La nef centrale est, à son tour, refendue en deux et enferme l'ambon. Au *haikal,* qu'une nouvelle barrière délimite, le sanctuaire principal s'ouvre sous l'abside ; flanqué, à droite et à gauche, de sanctuaires plus petits; le premier, rectangulaire avec niche semi-circulaire ; le second, à peu près carré. Dans le chœur, le pupitre de l'évangile fait face au sanctuaire principal.



L'église du *Deir-Abou-Sergah.* — Plan.

Rien n'annonce du dehors l'église. Ses murs, de briques crues sont nus, ou tout au plus recouverts d'un enduit. Des masures s'y adossent de toutes parts, masquant jusqu'à la façade. A l'intérieur, l'effet artistique est plutôt donné par les panneaux des boiseries inscrustées d'ivoire, servant de clôture au *haikal,* au chœur et au *narthex,* que par l'architectonie et la recherche des proportions. Sur les sanctuaires, trois coupoles plein cintre se



Église du couvent de Saint Serge.

Partie centrale du haikal.

posent; mais le reste du vaisseau n'est couvert que d'une charpente, formée de poutrelles et d'un faîtage à double pente, s'appuyant sur une architrave continue, normale à l'axe de la nef. Dans cet entrecroisement de troncs de tamaris mal équarris, en vain chercherait-on une aspiration, une préoccupation esthétique; il ne répond qu'à des besoins de construction, dont le souci est trop évident. Seules, les colonettes de marbre blanc qui soutiennent le tout, enlevées à quelque temple romain, ont conservé quelque chose de la facture classique, avec leurs bases décorées de tores et leurs chapiteaux corinthiens ou composites. Sur leurs fûts, des figures d'apôtres, grandeur nature, apparaissent, nimbées d'or et surmontées de la croix. Sans doute cet aspect était autre jadis, alors que sur le bois des charpentes couraient des arabesques multicolores, dont, de loin en loin, on aperçoit encore quelques vestiges; que les murs, peints à fresques ou plaqués de mosaïques ne montraient pas à nu la pauvreté de leur structure; que les boiseries, serties d'ivoire, dérobaient de toutes parts la vue du *haikal* et que des tentures se drapaient à chaque seuil. L'aspiration copte, assoiffée d'ostentation et d'extériorité s'exaltait dans un tel décor; car, si l'anachorète fuyait le luxe mondain, considéré par lui comme l'œuvre de Satan, plus nombreux étaient ceux, pour qui l'étalage de ce luxe, présenté en offrande au Très Haut, constituait le *critérium* de la foi orthodoxe. Et d'ailleurs, les anachorètes, partagés entre leur mysticisme et leurs instincts innés, se sont, à ce point de vue, souvent contredits. Schenoûdi n'est-il pas satisfait de voir son maître maçon placer un diadème d'or à l'autel de sa basilique? Il serait aisé de citer maints autres exemples semblables; celui-là seul suffit, étant donné que Schenoûdi personnifia le christianisme égyptien. C'était à la richesse du cadre que, dès la première heure, la foi alexandrine avait demandé la béatitude de l'extase; et pour qui connaît bien le Copte, il est aisé de comprendre que cette extase fut d'autant plus grande, que le cadre fut plus fastueux.

La trace de cette splendeur morte est pourtant, par place, évidente. A l'abside, une peinture effritée montre le Christ-Bénissant, les mains étendues, le front nimbé, ainsi qu'il est représenté souvent dans les catacombes romaines; quelques-unes des boiseries

ont survécu au désastre, et quelques lambeaux d'étoffes fanées pendent çà et là. Rien, plus que ce contraste absolu, entre ce luxe évanoui et la vulgarité du châssis auquel il s'adaptait ne saurait mieux prouver, qu'avant tout, l'art copte fut un art somptuaire; ses moyens purent le trahir, son intention n'en demeure pas moins un fait acquis. Cette tendance, on l'a vue se manifeste à l'église de Shenoûdi, à celle de l'Amba Beschaï; au *deïr Abou-Makar* et au sanctuaire *Es-Souriani*. Mais, là, du moins, forcée de s'allier à des données architectoniques, le revêtement tombé, l'œuvre tout entière subsiste; et cela nous rend présente la pensée de l'anachorète et sa mystérieuse foi. A Babylone, les matériaux de constructions abondaient; point n'était besoin à l'architecte de se mettre en peine, pour jeter une couverture sur la nef de son église. Le bois, quelque rare qu'il fût, était plus à portée que dans les coins perdus du désert, où s'élevaient les laures des couvents. Aussi, sans chercher plus, il s'approprie et le support rigide, semblable, aux proportions près, à celui de l'antiquité et l'architrave courante. Rien ne s'oppose même à ce que nous supposions que les églises ainsi bâties aient eu, à l'origine un plafond. Les solives, jetées de l'une à l'autre poutre, déterminaient autant d'entrevous, que le premier lattis venu remplissait suffisamment, pour qu'il pût, à son aise, en décorer le champ, au gré de ses prédilections, et retourner ainsi à son idéal ancien.

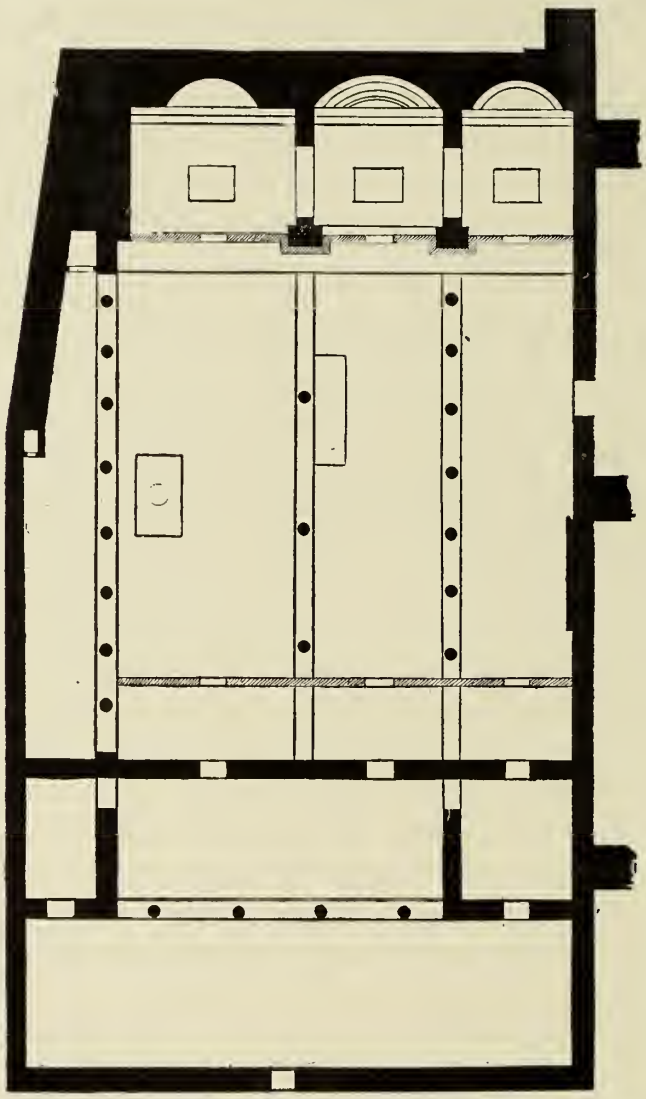
Ces procédés de construction étaient d'autant plus importants à dégager, que les premiers monuments de l'Islam furent conçus sur des plans identiques, et eurent des Coptes pour architectes; et que ces Coptes ne se firent point faute de transposer dans la mosquée les thèmes qui leur étaient familiers. Si la mosquée d'Amrou, plantée à quelques centaines de mètres, à peine, de ces *deïrs,* alors fameux, de Babylone, a ses nefs couvertes d'une véritable charpente d'arcades, appuyées à des colonnes romaines; si la mosquée de Touloûn, avec ses murs décrépits et les lambris vermoulus de ses plafonds écroulés n'est qu'un majestueux squelette, cela tient à ce que l'une et l'autre furent érigées par des Coptes, qui ne changèrent rien à leurs procédés habituels. Peu leur importait la forme réelle des choses; ils vivaient d'imagination et de contemplations lointaines. Pour eux, la grandeur du christianisme ou de l'Islam

s'affirmait par la fulgurance du métal bardant l'un ou l'autre sanctuaire ; par le ruissellement des lumières, tombant sur la polychromie des marbres; par l'irradiation des gammes de couleurs, entrevues dans les profondeurs des arceaux. Pour cette raison, on pourrait même admettre que la charpente eut sur le plafond la préférence. Les perspectives exagéraient encore l'incertitude des formes et des teintes; et de tous les moyens à la disposition des artistes d'alors, les jeux du clair obscur, répartis dans l'enchevêtrement des arbalétriers et des fermes étaient particulièrement propices aux complexités méditatives, qui faisaient le fond intime du sentiment religieux.

C'est pour ces raisons, toutes d'instinct, que nous trouvons en eux les précurseurs des polygonistes. L'on verra tout à l'heure, par l'étude de sculpture, que les éléments de la polygonie furent mis, dès les premiers siècles de l'ère des martyrs, à contribution par les Alexandrins. Pourquoi cette recherche de la ligne abstraite? Afin d'échapper au matérialisme des formules helléniques, transplantées dans le répertoire de Byzance. Les premiers essais furent assurément maladroits; mais, du moins, l'école qu'ils représentaient répudiait l'imitation, pour se faire l'interprète de cette rêverie contemplative, de cette délectation morose, qui, de tous temps, avait été cultivée par l'Égyptien. Aussi, les boiseries coptes des xe, xie siècles ne le cèdent en rien aux boiseries de Touloûn, qui leur furent contemporaines. Au contraire, elles les surpassent, et, à aucune époque de l'art arabe, elles n'eurent leur équivalent. Dans les mosquées, l'artiste était Copte, les auteurs arabes, eux-mêmes, nous en ont laissé le formel témoignage. Si donc, l'œuvre est plus parfaite, c'est que la pensée traduite est plus en rapport avec les procédés mis en œuvre pour l'exprimer.

Au *Mohallakah* — l'Église Suspendue — ce style s'affirme dans sa plénitude. Moins que l'Abou-Sergah, il n'a eu à souffrir de remaniements successifs. De toutes les églises de Babylone, c'est elle qui a le plus gardé le type de la basilique. En plan, quelques particularités sont à noter. Une cour plantée précède la porte principale ; et celle-ci, contrairement à la coutume, s'abrite sous un portique, moderne il est vrai, et qui a pris la place du *narthex* primitif, détruit par l'incendie de Babylone. Au-delà de son seuil, les

nefs du vaisseau s'ouvrent directement jusqu'au *haikal,* et, à son tour, celui-ci s'étend derrière elles, sans qu'aucun emplacement soit réservé au chœur, qui le précède habituellement. Une plate-forme



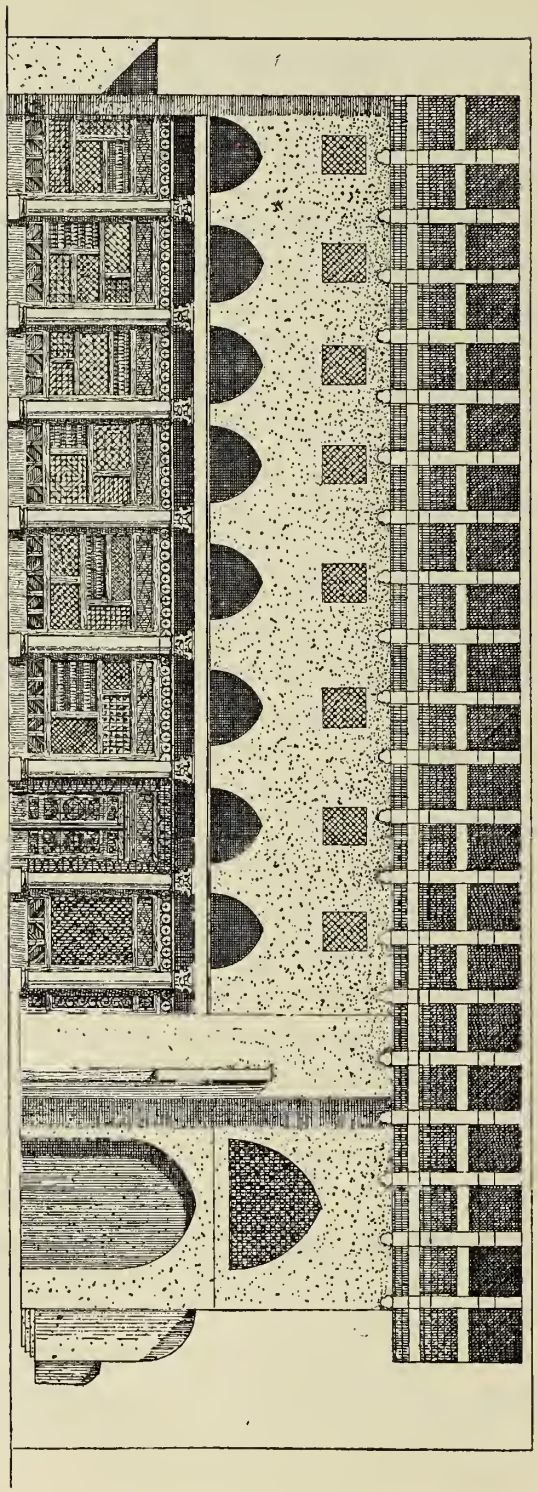
L'église du Mohallakah. — Plan.

— *solea* — surélevée d'une marche, et large d'un mètre, en marque, tout au plus, la place. Enfin, les trois sanctuaires de ce *haikal* sont, l'un carré; les deux autres rectangulaires, fermés au fond par une absidiole de peu de profondeur. Par une singulière anomalie, le

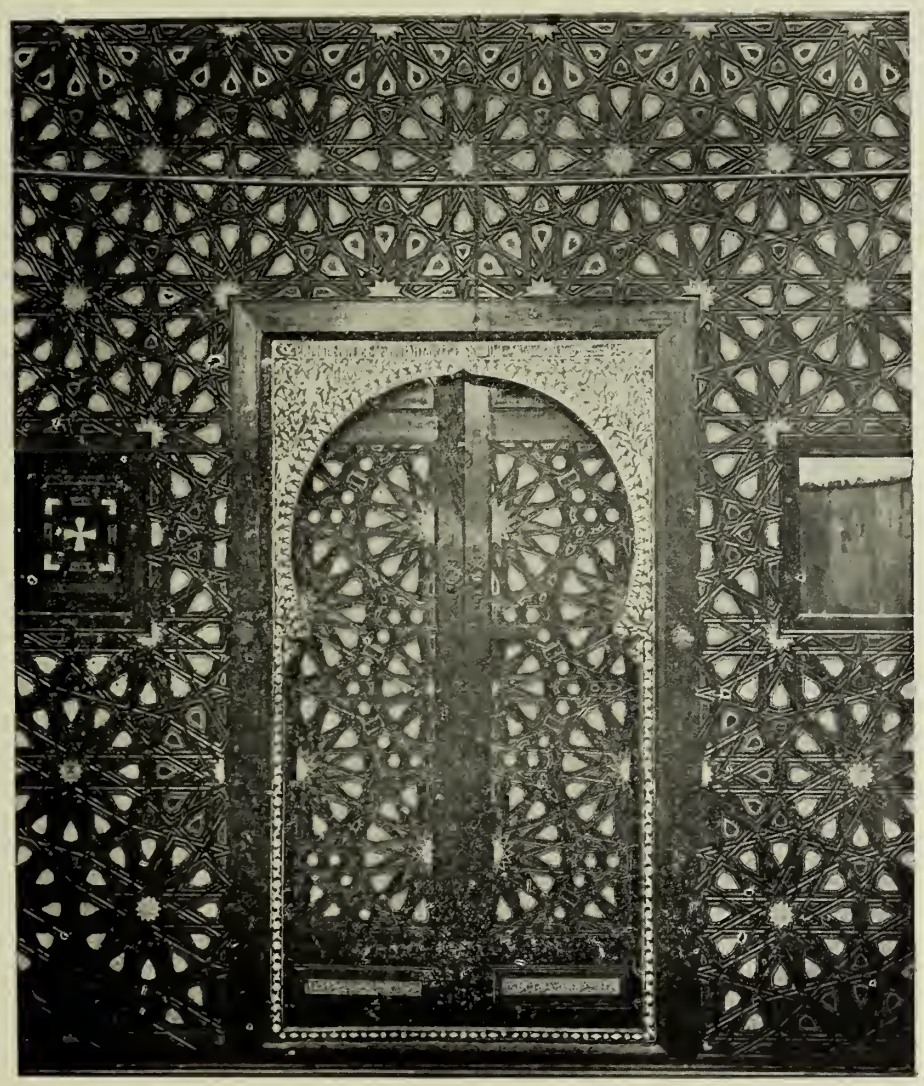
sanctuaire central n'a pas sur les deux autres la prépondérance accoutumée. Le plus vaste des trois est celui de gauche ; d'où il s'en suit, que la nef nord est la plus large des trois. Tout n'est d'ailleurs qu'irrégularités dans ce plan. L'abside de gauche est percée de trois absidioles, formant comme un sanctuaire dans un sanctuaire ; et par suite de la disposition adoptée, une quatrième nef, étroite et inégale, se trouve plaquée au vaisseau. D'autre part, la disparition du *narthex* a rejeté la piscine dans le bas-côté droit; et celle du chœur, le pupitre près des autels.

Si exceptionnelle que soit cette ordonnance, plus caractéristique encore est l'architecture à laquelle elle préside. Les sanctuaires n'ont pas de coupoles, et sur l'église, toute entière, règne une charpente en trois berceaux. Les colonnes qui la portent sont de marbre blanc, disposées en nombre inégal sur trois rangées, l'une de sept, côté sud; l'autre de trois, côté nord; la troisième de huit, aile latérale. Sur les chapiteaux de cette dernière court une architrave de bois, soutenant un mur, qu'allège des arceaux obtus, surmontés de petites fenêtres carrées ; les deux autres colonnades reçoivent directement la retombée d'arceaux semblables, dont la brisure varie en raison de l'écartement des supports. N'était la différence entre l'étendue de ces nefs et celle des nefs de la mosquée d'Amrou, la similitude des deux monuments serait absolue. Même système d'arcs; mêmes fûts de colonnes; mêmes chapiteaux. Toute la dissemblance entre les deux vaisseaux découle de la non-identité de leur couverture. Mais, si le Mohallakah est ainsi couronné d'un berceau en charpente, tandis que la mosquée d'Amrou l'est d'un plafond, cela tient évidemment au besoin d'exprimer le sentiment de mysticisme, que dépouille la religion Mahomet. L'ambon, situé dans la nef centrale, est un pur spécimen d'art copte, tant par les sculptures dont il est orné, que par sa singulière structure. C'est une tribune de marbre blanc, portée par quinze colonnettes élancées, à bases et à chapiteaux bulbeux.

Le goût des lignes tourmentées se lit dans l'ondulation des parois, pareille à celle que donnerait le profil d'une stalactite. Deux sculptures symboliques garnissent le tympan du palier. La croix, posée sur des gradins formant escalier, semblable à celle déjà citée, et le portail, figurant la basilique du paradis.



L'église du Mohallakah. — Coupe longitudinale. — Restauration.



Église du Mohallakah.

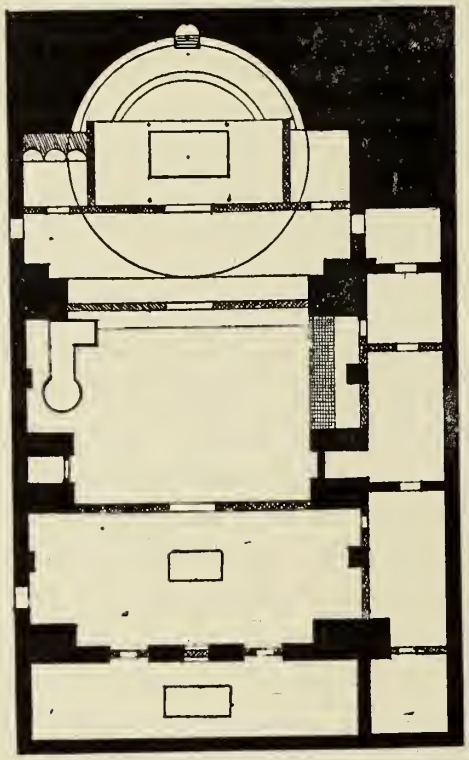
Boiserie incrustée d'ivoire, centre du narthex.

Le revêtement de cette église, plus que celui de l'Abou Sergah, fut autrefois riche et grandiose ; et plus encore est fait pour donner cette sensation de rêverie extatique, pour cette raison que l'architectonie, plus accentuée, est capable de concourir l'impression. Le jour est rare et la lumière diffuse. Tout le vaisseau est comme baigné de clair obscur. Sous le berceau de cintres, les poutrelles s'entrecroisent en inextricables enchevêtrements, d'autant plus difficiles à suivre, que chacune d'elles coupe la perspective. Nul doute qu'autrefois toute cette charpente n'ait été peinte d'arabesques polychromes à fond d'or. Sur les colonnes se détachent des figures auréolées d'apôtres. De profondes rainures cruciformes annoncent que des croix de métal s'y adaptaient. Et, fermant le *haikal,* d'incomparables boiseries règnent sur tout le pourtour du chœur.

Quelques-uns de ces chefs-d'œuvre de la polygonie du XIe siècle sont dans un état parfait de conservation, en sorte que, par ces spécimens, nous pouvons juger de l'ensemble. L'un de ces panneaux est de cèdre, assemblé à joints vifs. Une composition de décagones en occupe tout le champ, posée sur réseau losange. L'entrelacs profilé ainsi décrit une grande rose, à dix mailles hexagones, pivotant autour d'un centre étoilé. Centre et mailles sont incrustés d'incomparables ivoires, fouillés d'arabesques florescentes ou foliacées, mais conventionnelles et rythmiques. Tantôt l'ivoire est entièrement blanc, tantôt comme damasquiné d'ivoires teints en rouge ou en noir. Dans les polygones de remplissage, déterminés par l'entrecroisement de l'entrelacs, d'autres ivoires rouges ou noirs s'enchâssent, rechampis de quelques rehauts d'ivoires blancs. Un large listel enserre le tout, et dans la bordure passe un enchaînement de décagones semblables. Un guichet s'ouvre de chaque côté de la porte, abrité sous un arc outrepassé, semé d'arabesques gironnées. Sur son plein, une large croix fleurie s'étale, brodée d'une bande d'inscription. Au haut de la boiserie enfin, une frise règne, cloisonnée de plaques d'ivoire ou de bois d'ébène ajouré.

Un autre panneau, moins compliqué en tant que polygonie, mais d'un effet plus puissant, est tout entier donné par un semis de croix, dessinées par une baguette d'ivoire noir, liserée de blanc, tandis que sur le fond ainsi établi, une autre croix, exactement pareille,

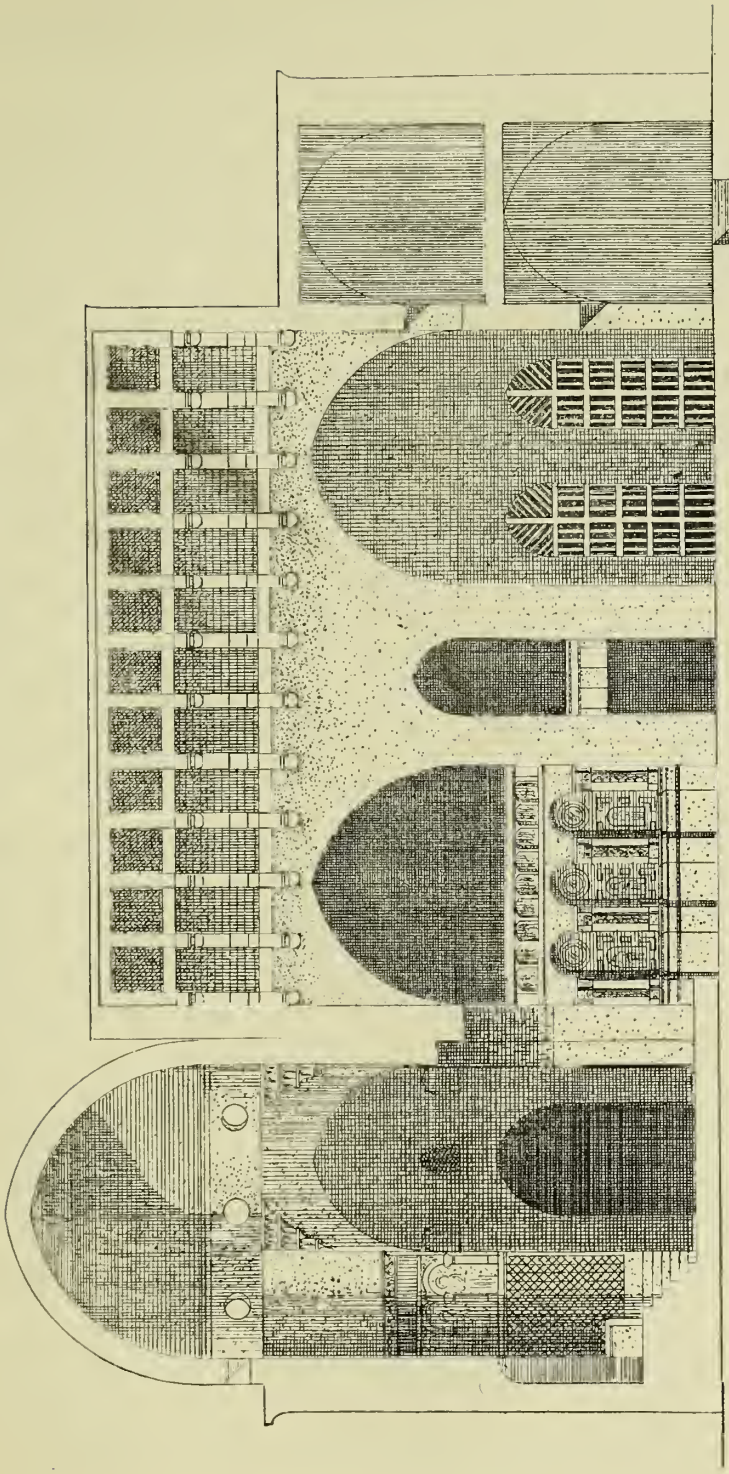
rayonne, entourée de deux moulures de bois massif. Sur la tonalité sombre du panneau, cette croix se détache avec une intensité extraordinaire. Et si l'on restitue, en pensée, les fêtes de jadis, le scintillement des lumières tombé des lampes sur ces ivoires, leurs contours, indéfiniment répétés, entrevus dans la fumée de l'encens, alors que l'office était célébré, derrière le rideau de soie brochée, qui en dérobait en partie la vue, l'on comprend l'impression fatidique causée par cette apparition au fidèle, et l'exaltation qui, tout à coup, s'emparait de lui.



L'église du *Deïr-Abou-Sifaine*. — Plan.

Est-il besoin, après cet exemple complet, de citer encore l'église du *deïr* Abou-Sifaine — Saint Mercurius — rebâtie au xe siècle, par le patriarche Ephraïm, sous le khalifat d'Aziz-b-Illah, fils de Mœzz-el-Dyn-Illah? Sa fondation remontait au i^er^ siècle de l'ère alexandrine, et une restauration partielle avait eu lieu sous le patriarche Théodorus, vers 730. Ce qui confirme ces dates, que nous donnent les historiens arabes, est que la principale église du *deïr* est placée sous le vocable de l'un des premiers martyrs de la persécution, Saint Mercurios; — Mercurius — qui, selon les Coptes, aurait lancé le javelot qui tua Julien l'Apostat.

Quoi qu'il en soit, la construction actuelle s'élève sur plan rectangulaire. L'abside centrale du *haikal*, enferme le trône du patriarche; un *ciborium* à coupole de marbre blanc s'y dresse; à gauche est la chapelle de la Vierge; à droite, celle de saint Mercurius. La nef occupe toute la largeur de la chapelle. Le bas côté sud, avec les fonts baptismaux, est comme rejeté en dehors de



L'église du *Deïr-Abou-Sifaïne*. — Coupe longitudinale. — Restauration.

l'église; le bas côté nord sert de parvis, et se trouve complètement dégagé. Dans la nef, par contre, s'inscrivent les divisions réglementaires, chœur, *isbodikon* et *narthex*.

Ce qui distingue cette architecture, est l'absence complète de piliers. Le *narthex* est séparé de la nef par une large arcade elliptique; l'aile droite se trouve détachée par une colonnade de marbre, portant sur des chapiteaux foliacés de petites arcades, chargées de recevoir la charpente qui recouvre toute la basilique. En tant que décor, rien de bien particulier à noter. Au *narthex* cependant prévaut le répertoire du symbolisme triomphal avec l'interprétation copte du Trisagion; et quelques vieilles peintures à fresques, dont l'une représente le Baptême, une autre saint Michel et saint Menas; une autre encore le couronnement de la Vierge, avec cette légende : « La paix est avec Marie, la mère de Notre-Seigneur Jésus », inscription qui rappelle le *m-hotep-n-Assar*, — la paix est avec Osiris. — Au reste, de toutes les laures de Babylone, celle de l'Abou-Sifaine est la plus riche en peinture. La colonnade qui sépare le vaisseau du bas côté nord renferme plus de soixante petits tableaux, réunis en un iconostase; une boiserie de cèdre, incrustée d'ivoire, sépare celui-ci du chœur; une autre s'étend au-devant des sanctuaires du *haikal*.

Des trois travées que ferme la première de ces boiseries, celle du centre est refendue par la porte; les deux autres sont constituées par un châssis, où se déroule, sur réseau carré, un semis de croix d'ivoire, fouillées d'arabesques, entre les bras desquels d'autres ivoires carrés, où s'inscrit un octogone régulier se couvrent à leur tour d'une petite croix, sur fond d'enroulements florescents. Les guichets qui s'ouvrent sur le champ de chaque panneau, ont un décor analogue; et la frise qui court sur le tout se partage en combinaison d'hexagones, pivotant autour de croix et se lisère de guirlandes d'arabesques florescentes, refouillées en très haut relief. Cette frise se répète au sommet de la porte. Mais, plus encore que sa facture, remarquable est l'ordonnance des peintures couvrant les deux piliers où s'encastre la cloison.

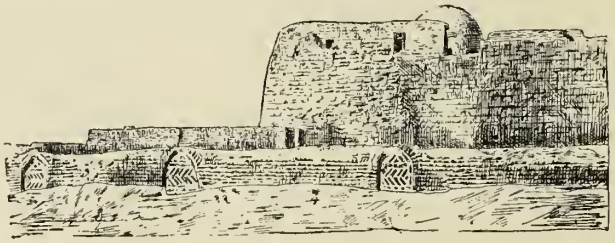
Sur celui de gauche, un soleil enveloppé d'ombre est parfaitement reconnaissable, malgré l'effritement du stuc et le mauvais état de la fresque. Au pilier opposé, un soleil radieux verse à flots la lumière

de ses rayons. Au-dessus de la boiserie, un entablement se déroule, frangé de deux lignes d'inscriptions dorées, que des croix, serties dans des cercles, recoupent de distance en distance. Au mur nord enfin, l'ambon se dresse sur la plate-forme de la *solea,* bâti de marbre; une porte le précède, assez délicatement sculptée; et, de même qu'au Mohallakah, cet ambon se compose de trois parties; la rampe, la chaire et le balcon. Le profil est de même découpé, pareil à une projection de stalactite. Ses pans alternent semi-circulaires et triangulaires; les premiers rayés de cannelures; les seconds tapissés d'arabesques; sur le champ de chacun, s'assemble une mosaïque de marbre, à réseau hexagone; et sur la rampe s'estompe une inscription. Dans les hexagones de la mosaïque, un hexagone s'inscrit, circonscrivant à son tour un autre hexagone, dans lequel un hexagone étoilé s'enchâsse, tandis que sur les montants de la balustrade, des rinceaux d'arabesques lancéolées ondulent, analogues à ceux, qu'à la même date on retrouve sur les monuments musulmans. Des lampes de cristal, émaillées de fleurs de couleur, pendaient au-devant de ces portes. Et si, une fois encore, on se représente l'intérieur de ces églises, entrevu un soir de prière, tous ces ors, ces ivoires éclairés par la lueur tombée des lampes, on y trouve un ensemble de mysticisme absolu. C'est un idéalisme, que ne trouble aucune vision d'effroi; l'âme s'abandonne à une extase, où la foi s'affirme par la répétition indéfinie de l'image; et où la fulgurance des nuées, sur lesquelles planent les archanges, sait donner au fidèle l'idée du resplendissement de cet au-delà, où, de même que l'Osirien de l'époque antique, il brillera un jour.

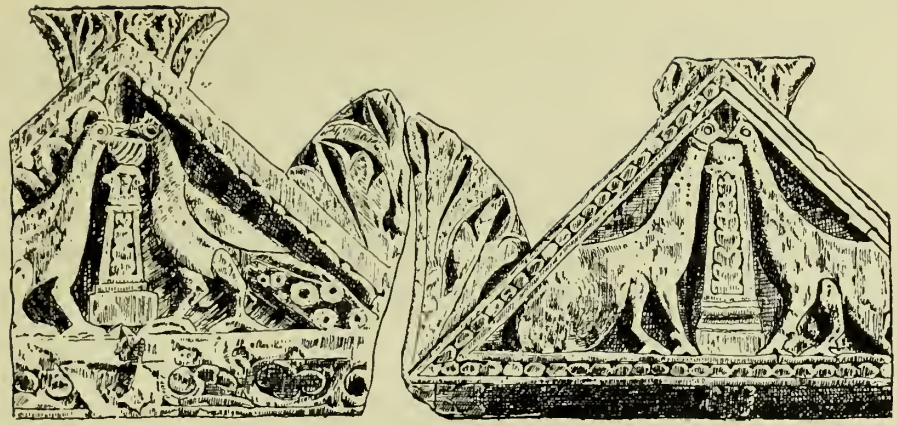
Le dôme du *ciborium* mérite une mention à part, en raison du symbolisme des peintures, dont ses parois internes sont ornées. A chacun des quatre pendentifs est une figure d'ange agenouillé, les mains tendues vers une croix, inscrite dans un cercle, tracé à la naissance de la coupole, c'est-à-dire, aux quatre points cardinaux. Dans ce cercle est un second cercle concentrique, sur lequel reposent les quatre symboles apocalyptiques, supportant l'Évangile, timbré de la croix, et enveloppé d'une auréole. D'autres cercles s'y rattachent, qui contiennent; ceux de l'est et de l'ouest, huit étoiles rayonnantes; celui du nord, un soleil éclipsé; celui du

sud, un soleil rayonnant. Ces deux dernières figures sont un rappel, encore plus frappant, de l'une des phases de la vie de l'osirien, et partant de la vie du Dieu, par delà la tombe. Osiris ou le mort, remontant les chemins du nord, pour réapparaître au sud, rénové par le mystère de l'au-delà. Et, dominant le tout, une figure du Rédempteur, assimilé à un autre Osiris, occupe le centre de ce dôme. Dans ses mains est l'Évangile, à droite et à gauche du nimbe d'or qui ceint sa tête, les lettres IC XC donnent le monogramme divin.

Tels sont les deux types de l'architecture copte ; la basilique voûtée et la basilique couverte en charpente. L'une et l'autre ont une esthétique à elles, dont les grandes lignes se dégagent aisément. Dans l'une ou l'autre, l'effet cherché est tout entier obtenu par le revêtement en placages. Mais, cependant, sous cette parure factice, un spiritualisme intense se manifeste. L'inclination vers la rêverie, flottant dans la perspective des voûtes ou des faîtages, se complète de l'ondoiement des assemblages polygonaux, du miroitement des ivoires et des dorures, du chatoiement des étoffes, du scintillement des lumières, de la polychromie des marbres, de l'intensité des peintures à fond d'or. C'est une impression toute d'irréel, où vols d'anges et apothéoses de martyrs passent dans les nuages de l'encens, comme autant de mirages, donnant au fidèle la vision des gloires célestes, et le perpétuel mouvement de ces apparitions mobiles, enfermées dans un ordre d'évolution déterminé, image des fluctuations de pensées, que seules, les combinaisons polygonales, avec leurs figures superposées, revenant sans cesse à leur contexture initiale, à travers le dédale des entrelacs qu'elles engendrent sont capables de donner.



L'enceinte du *Deïr-el-Azam*.



Frontons de portails d'églises. -- Stèles funéraires. — Musée égyptien du Caire.

CHAPITRE IV

LA SCULPTURE

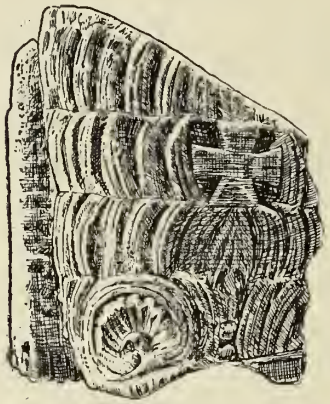
1. — L'enseignement Byzantin.

Orante. — Musée égyptien du Caire.

Les premiers éléments de la sculpture copte furent, de même que ceux du dogme et de l'architecture importés de Byzance, en Égypte, par les Grecs, le fait est indubitable. Mais, de même aussi que le théologien alexandrin ou l'architecte des laures du désert, l'artiste indigène, à peine en possession de cette formule étrangère, n'eut rien de plus pressé que de l'éliminer en partie, et d'en remanier le reste au gré de ses affinités, tant et si bien que, sans exagération, on peut affirmer que la sculpture copte constitue un art indépendant.

L'on comprendra sans peine qu'il ne pouvait en être autrement, si l'on se rappelle ce qu'avaient été les aspirations du sculpteur

antique. Inféodé aux idées religieuses, qui, elles-mêmes, n'étaient que la résultante de la nature égyptienne, la sincérité de la forme n'avait pas existé pour lui. Le dieu, si bien défini par ses hymnes, est avant tout une puissance cachée, dont l'esprit ne peut concevoir l'image. S'il s'y hasarde, poussé par le besoin de se figurer ce qui n'a pas de contours, c'est pour se créer de toutes pièces une abstraction, rendant aussi palpable que possible l'idée de cette essence mystérieuse, de cette déité inaccessible, de cette âme éparse dans l'univers. Les premiers essais dans cette voie l'avaient conduit au symbolisme hiératique. Puis la légende d'Osiris aidant, il s'était enhardi à prêter au dieu l'apparence humaine, apparence qui, toutefois, ne gardait de la créature mortelle que la silhouette, faisant de son anatomie une architectonie vivante, où l'importance de la ligne, l'effet des proportions géométrales, toute cette harmonie qui chante au regard, dans les assemblages de formes fictives, priment la vérité de l'être réel. En un mot, pour faire divin, il avait pensé, et avec raison, qu'il fallait se placer au-dessus de l'humanité. De même, l'homme, se confondant après sa mort à Osiris, participait à cette personnalité, et devait avoir, répandu sur ses traits, comme un reflet de la nature supra-terrestre. Sans doute, il fallait bien que la statue, support du double, reproduisît les traits du défunt, afin que le *kha* put reconnaître le support auquel il avait été uni, et de nouveau s'y adapter. Mais malgré tout, ce support appartient déjà à l'existence des mondes invisibles. Son incarnation s'est atténuée, ainsi que celle du dieu; il n'en conserve que les traits généraux. En emprisonnant le corps dans les bandelettes de sa facture conventionnelle, l'Alexandrin sculpte une impression, une sensation, une pensée ; peu lui importe l'animal humain, le jeu de ses muscles et le mécanisme de ses articulations.



Voussure d'arceau.
Musée égyptien du Caire.

Cette manière d'envisager la nature et de l'interpréter, était en opposition absolue avec les conceptions théogoniques et esthétiques

de la Grèce. De tout temps, celle-ci s'était complue aux idées primitives et mesquines ; en tout, elle avait apporté toujours un esprit étroit, positif et absolu. Peuple de seconde pousse, barbare la veille, raffiné le lendemain, elle avait gardé de son improvisation de civilisation quelque chose d'enfantin, qui la condamnait à se bercer éternellement de ce que Taine a, si justement, nommé des « contes de nourrice ». L'instinct dépravé de la race l'avait vite entraînée à vivre au gré de son caprice ; et si l'Athénien s'était forgé une ombre de religion, ce n'avait été que pour consacrer ses passions et ses mauvais instincts, faisant de ses dieux, non seulement ses semblables, mais ses compagnons de plaisir. Aussi, l'art s'inspirant à cette source avait-il touché à l'extrême atteint de la plastique imitative, sans jamais s'arrêter au rendu d'un sentiment ou d'un état d'âme. Et la sculpture qui, par son côté matériel, était, plus que la peinture, apte à jouer ce rôle, était-elle devenue l'expression vivante du génie grec, cherchant avant tout la forme, non point personnelle, mais ramenée à ce que, faute d'autre mot, force est d'appeler la *performance* de l'individu, type accompli de l'étalon de ce haras humain qu'était la Grèce de Périclès.

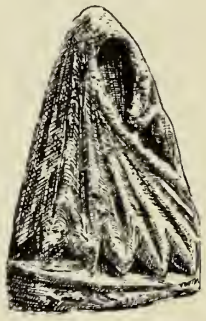
Fragment d'archivolte. — Musée égyptien du Caire.

Aussi, en dépit des anathèmes lancés aux « Images » par les Évangélistes et les Pères de l'Église, le christianisme hellénique eut recours, dès la première heure, à des représentations animées. Et quand la persécution fut passée, que la direction du mouvement religieux fut aux mains des empereurs de Byzance, le sculpteur, se donnant libre carrière, retourna sans hésitation aux tendances de ses devanciers, et reprit, une à une, toutes les formules qu'ils lui avaient léguées, sans s'occuper, un seul instant, de l'inconvenance qu'il y avait à pareille adaptation.

Bien plus, sa facture s'altérant, ce qui chez l'ancêtre avait été un talent parfait d'animalier, mais d'animalier qui dans la bête ne

voit que l'espèce et jamais l'instinct, tourne à l'exagération et se déprime. Sous l'influence du courant spiritualiste qui traversait alors le monde, l'espèce s'était affinée. Mais grandi dans le culte de la palestre et des exercices athlétiques, cet axiome tout mathématique, « ce qu'on gagne en force, on le perd en vitesse », qui pour l'homme peut se traduire « ce qu'on gagne en muscles on le perd en cerveau » lui était complètement inconnu. En sorte, que pour concilier ce qu'il aimait avec son nouvel idéal, il crut de bon aloi de transformer les séraphins en éphèbes de belle venue ; les saintes, en bacchantes quelque peu gaillardes et les martyrs en triomphateurs du pugilat. Pouvait-il admettre qu'une beauté existât, autre que celle de ces corps suant la force par tous les pores, qu'avaient admirés ses pères? Si le spiritualisme exigeait l'apposition de son empreinte sur des visages, où jamais, pour lui, il ne s'était reflété jusque-là, n'était-ce pas une concession grande de sa part, que d'esquisser sur les lèvres de l'un un sourire béat, dans les prunelles de l'autre une révulsion vague? N'était-ce pas assez déjà que la draperie dissimulât des contours, qui lui étaient si chers? Et de fait, il les chercha si mal, ces contours, sous les plis épais des étoffes, qu'il eut été bien surpris de voir son modèle dévêtu des oripeaux lourds, dont il l'avait affublé.

Chapiteau de pilastre.
Musée égyptien du Caire.

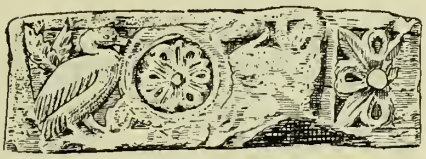


Naissance d'archivolte.
Musée égyptien du Caire.

La divergence était donc absolue entre le Copte et le Grec, d'autant plus intense, que se manifestait chez le premier l'ardeur de sa piété, qui se trouvait être précisément l'inverse du christianisme de Byzance. Si la statuaire eut essayé de fixer les nuances de la vie de l'âme, les confidences des sensations intimes de l'être, l'idée en un mot, visible à travers l'enveloppe corporelle, peut être le Copte eut surmonté ses répugnances ; mais, plus au contraire elle se faisait matérielle, et plus elle l'éloignait irrémédiablement.

Il ne faut pas l'oublier, l'Orient a toujours vu en « l'idole » olympienne la divinité adorée. Pour l'Égypte, en particulier, l'image

n'est qu'un support, un habitacle, où réside un génie bon ou mauvais. Quand Schenoûdi lutte contre les dieux d'Akhmîm, il s'en prend à leurs statues. Il les exorcise, et se ressouvenant des passes magiques auxquelles avaient procédé les anciens prêtres, il a recours à de pieuses supercheries, et trouve parmi ses moines des comparses nègres, pour apparaître tout à coup, comme émanés de ce support, et confesser que le Christ est le seul Dieu. Pour toutes ces raisons, l'Égypte, aussi bien que les autres contrées d'Orient, aurait suivi sans peine les commandements de saint Paul et des Pères, qui obéissant à leurs instincts avaient proscrit les « Images ». Moitié faiblesse pour ceux dont elle avait reçu l'Évangile, moitié ressouvenir de ses anciens dieux, dont elle pouvait mieux ainsi revivre la légende, elle ne prit d'abord parti ni pour ni contre la forme humaine, acceptant même les figures de l'école de Byzance, comme des emblèmes de parfaite sainteté. Seulement, ces figures restaient à ses yeux étrangères; elle les vénérait de confiance, elle ne cherchait point à les connaître. La pratique de cette sculpture demeurait aux mains des Byzantins. Si l'on en juge à l'exécution de l'œuvre, toujours gauche et maladroite, on conviendra que le Copte lui témoignait la plus complète indifférence. Il ne lui demandait qu'une chose : être marquée au sceau de la croix.



Linteau de porte. — Musée égyptien du Caire.

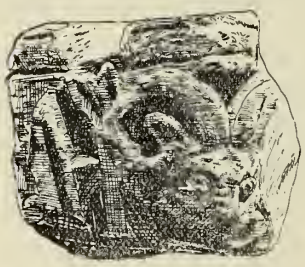
Bandeau d'architrave. — Musée égyptien du Caire.

Couronnement d'autel. Musée égyptien du Caire.

II. — Les premiers Essais de la Sculpture copte.

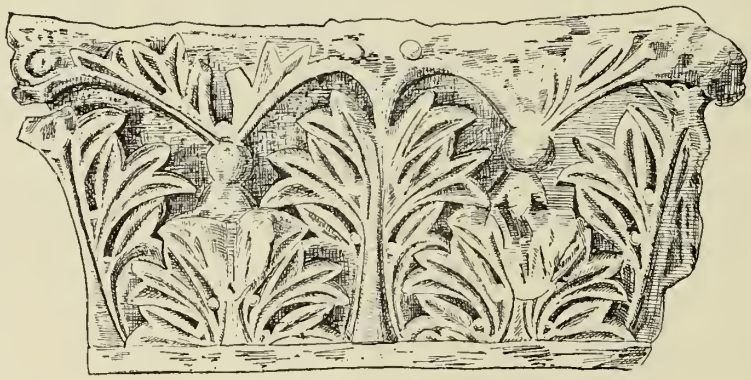
Pendant ce temps, l'art indigène remonte à sa source, le mystère. Le sculpteur abandonne la forme humaine, qui n'est pas en rapport

avec la teinte de ses aspirations nouvelles, et reprend, un à un, les thèmes ornementaux d'autrefois. Il les modifie, les christianise. Puis, s'affranchissant par degré de la tutelle des artistes de Byzance, il s'attache à reproduire des plantes, des oiseaux, des branches de feuillage ; non plus copiés, mais conventionnels, autant que lui permet l'insuffisance de ses moyens.



Voussure de portail.
Musée égyptien du Caire.

Lancée sur cette voie, cette école se raffine et se complique. Une foule de formes hiératiques se dégagent, à mesure que le mysticisme grandit. Monstres apocalyptiques, fleurs arabescales, méandres de lignes enchevêtrées s'unissent en compositions fantastiques. Ce que cherche avant tout l'artiste, c'est une succession d'images, capable d'interpréter les visions des moines, telles que nous les décrivent les vies des saints. Pour traduire par l'imitation l'idée qu'il se faisait de l'inconnu, il lui eut fallu fausser, comme autrefois, les proportions de



Chapiteau de pilastre. — Musée égyptien du Caire.

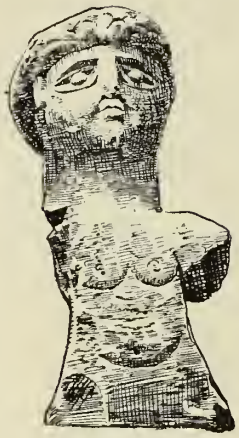
l'homme ; avoir recours aux architectonies humaines, et provoquer le sentiment perçu par des combinaisons de ligne. Telle est aussi la tendance qui se dessine dans sa manière, lorsqu'il s'attaque à la légende de saint Georges ou de l'archange Michel, vainqueur du dragon infernal ; ou lorsqu'il cherche à donner corps aux extases des anachorètes ; figures d'Orants, les bras étendus en croix, le regard perdu dans le vide, le corps émacié, comme annihilé, tandis que

la tête, beaucoup trop fortement accusée, s'en détache, pour vivre plus à l'aise de la vie spirituelle, dans le ravissement en Dieu. Mais, cette dualité, il n'arrive pas à la rendre. Sa main ne peut suivre jusqu'au bout son rêve, et découragé par la difficulté de la technique, il renonce définitivement à la forme animée pour trouver dans la ligne abstraite l'impression qu'il veut éveiller.

C'était donc volontairement que le Copte renonçait à la figure humaine. Mais le besoin de parer son culte, de rehausser l'éclat de ses sanctuaires, de les entourer d'une gloire, selon l'expression des textes, l'amenaient forcément à demander à des compositions rythmiques, l'expression de ses aspirations. La transition ne fut point brusque pourtant, elle procéda par étapes, que nous pouvons suivre pas à pas, et qui s'échelonnèrent sur la route que suivit l'inclination religieuse, dans son émancipation progressive, avant que la querelle monophysite l'eut définitivement affranchie du joug de Byzance. Pour ce qui est de la forme humaine, toutes les œuvres antérieures au concile de Chalcédoine sont comme autant de modèles, où, de plus en plus, l'imitation s'atténue pour faire place à la convention. Tout d'abord, c'est l'œuvre grecque, les modelés pleins, les chairs grasses et molles, refouillement des méplats des

La Vierge et l'Enfant entre deux anges. — Musée égyptien du Caire.

visages ternes et souriants des Madones, cousines germaines des matrones romaines de la décadence. Puis, c'est l'œuvre byzantine, fortement teintée d'orientalisme; les figures raides et automatiques, prises dans des chappes rigides, les membres lourds et ankylosés. Le masque conserve encore une juvénilité sereine, mais son manque de proportions et l'exagération des courbes, déjà la compromettent. Encore un pas, et avec l'œuvre copte proprement dite, tous ces défauts grandiront si vite, qu'il ne restera bientôt plus du thème initial qu'un vague ressouvenir.



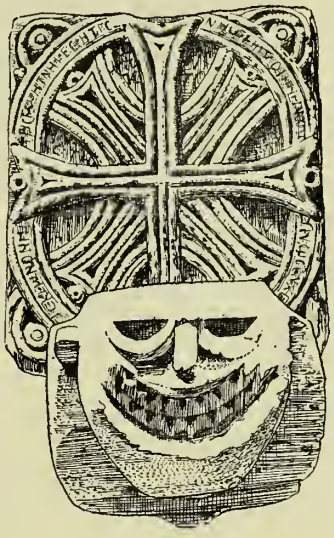
Torse d'homme.
Musée égyptien du Caire.

Les sculptures qui rappellent le mieux ces deux périodes de l'enseignement hellénique, la Vierge et l'Enfant et une autre Vierge avec l'Enfant entre deux anges ont toutes les qualités et les défauts de l'icône byzantine. La première Madone a une sorte de souplesse d'attitude; les draperies de sa robe conservent un semblant de mouvement, mais les mains sont informes et les traits déjà tourmentés (1). La seconde, assise sur un trône, aux côtés duquel se tiennent les anges, faisant à l'Enfant l'imposition des mains, est déjà plus conventionnelle, mais sans archaïsme. L'ovale du visage, trop plein, a perdu la vérité du contour, les yeux, démesurément ouverts, ont acquis sur les autres traits une prédominance absolue. On sent dans cette ébauche un retour mal déguisé aux architectures humaines d'autrefois. Les lignes de la coiffure et de l'encolure de la robe se font géométrales;

David et Bethsabeth (?).
Musée égyptien du Caire.

(1) Al. Gayet, *Les stèles coptes du Musée de Boulaq*. Mémoires de la Mission archéologique de France au Caire.

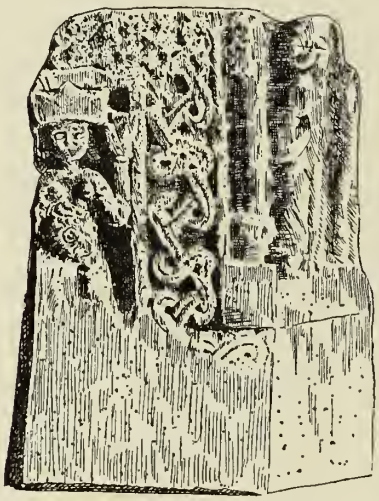
les attitudes des anges symétriques. Précurseur des Primitifs, le sculpteur s'applique à ce que tout dans sa composition soit rythmique et équilibré. Les pieds de la Madone, ceux de l'Enfant, ceux des anges ont une ordonnance cherchée. Les ailes des deux chérubins ont la même incurvation, le même nombre de pennes ; elles descendent exactement au même niveau. Et ces figures elles-mêmes, avec le geste du bras faisant l'imposition, celui de la main tenant le sceptre sur l'épaule sont pour ainsi dire superposables, comme le seraient deux polygones, à la précision du tracé près.



Lion et stèle avec chrisme.
Musée égyptien du Caire.

La preuve certaine que la gaucherie de ces images n'était point le fait de l'ignorance de l'artiste et de son inaptitude à reproduire la forme humaine, est, qu'à mesure qu'il acquiert la pratique, que l'école copte s'émancipe, c'est précisément la décomposition de cette forme qui s'accentue. Le détail se rigidifie, l'ensemble se précise par masses géométrales, et toute trace de vie disparaît. Qu'il ait à reproduire le buste d'un homme ou la tête d'un lion, il revient invariablement à la ligne droite, à l'horizontale, à la verticale, à l'angle brusque, aux plans successifs, que rien n'atténue et ne relie. La réalité de la silhouette s'efface. S'il s'agit d'un homme, le nez devient un cylindre ; l'œil, un globe, serti dans un étroit oval ; les pectoraux s'accusent par deux circonférences et les plis du ventre par un arc de cercle, dont le centre est au nombril. Pour le lion, la désagrégation est encore plus grande. Chez lui aussi, le masque commence par se rigidifier, les prunelles se font sphériques ; puis les dents et les griffes se changent en prismes, pendant que la tête devient un ovoïde, où rien ne rappelle le crâne ; et bientôt, le mufle finit par n'être plus qu'un mascaron, mi-partie animal, mi-partie ornemental, qui du fauve n'a conservé que les traits essentiels. A l'animal appartiennent

encore les profils et les ensembles; mais le modelé se complique d'éléments composites. Au relief anatomique succède une ordonnance géométrale, qui va toujours le remplaçant. Les oreilles et les lèvres se contournent en feuillages, la crinière se change en palmettes et le nez en rosace trilobée. Ce qui avait été l'exception devint bientôt la règle. Au naos symbolique cité plus haut, le visage de la femme adossée au monument n'est qu'une demi-ellipse; le corps, qu'un parallélogramme; le bras, qu'un parallélipipède, s'adaptant à l'épaule sous un angle aigu. Les seins se dressent hémisphériques, véritables goderons, et sur le flanc, des fleurons s'étalent, entourés de semis de croix.



Naos de marbre. — Musée égyptien du Caire.

Le style copte ainsi constitué, cette manière sans cesse progresse. Une à une, chacune des formes humaines et animales s'atténue et disparaît. Son détail se mêle de polygones, d'enroulements, de feuillage et d'arabesques, qui, peu à peu, l'absorbent tout entier.

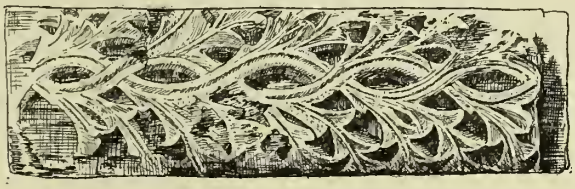
III. — Les Sculptures géométrales.

Pendant que sous l'influence de ces causes complexes, mais qui n'ont rien de commun avec une interdiction dogmatique, s'altère ainsi la forme animée, la sculpture ornementale s'épure et reprend le rang qu'elle avait occupé autrefois. Une à une, réapparaissent toutes les combinaisons de plantes tressées, qui dans l'antiquité avaient servi à la décoration des vieilles tombes; les anciens réseaux de carrés, de cercles et de losanges; les méandres enguirlandés de fleurs et de lianes foliacées. Là, encore, l'arrangement des nombres des modèles fut grec, mais l'assimilation des for-

mules helléniques aux formules anciennes s'opéra du jour au lendemain, sans que la transition fut même perceptible à l'Alexandrin. Ces modèles, fournis par l'association de l'enroulement byzantin aux semis des chapelles funéraires, l'artiste s'en empare et les transporte dans ses compositions, les étale à ses frises et les suspend à ses voûtes. Mais qu'il s'agisse d'une tige arborescente, d'une guirlande ou d'un fleuron, le rythme des branchages, des feuillages et des fleurs est invariablement ordonné. C'est tantôt une longue tresse annelée, formant comme autant de chaînons entrecroisés; tantôt un orbe continu ou révulsé, s'épanouissant en spires arabesques; tantôt l'alternance de deux plantes d'inégale hauteur, retombant selon d'un profil conventionnel.

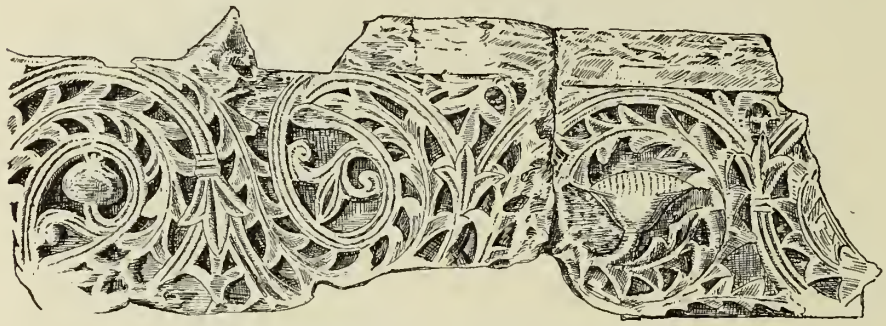
Saint Antoine dans sa caverne. — Musée égyptien du Caire.

Un souci, cependant, tient cet artiste, qui prime de beaucoup tous les autres; mettre en relief l'emblème de sa croyance. Avec ce besoin d'extériorité, qui faisait la base de sa foi, la croix devait resplendir partout en triomphatrice; aussi, son premier soin est de la donner comme centre à tous ses bas-reliefs. Ici, elle se découpe sur un fond lisse, ou simplement nimbée d'une couronne; là, elle occupe le milieu d'une rosace. Mais, le champ du panneau se faisait-il grand, quels moyens lui restaient de le couvrir? Isolé, rapetissé par l'étendue du vide, le symbole eut paru humble, abandonné et triste. Or, pour le Copte, la croix n'était point le signe consolateur de l'humanité



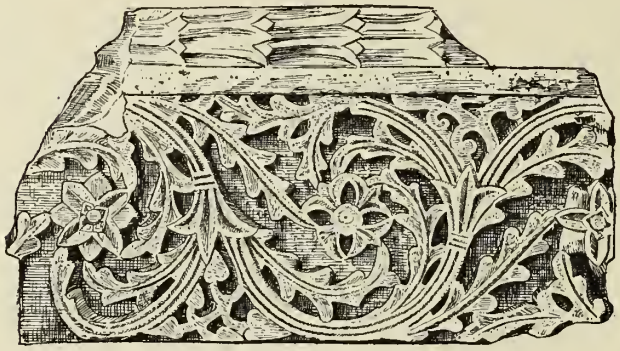
Linteau de porte. — Musée égyptien du Caire.

souffrante; l'expression de la résignation en Dieu et de l'amour du prochain. Ce qu'il voulait, c'était un attribut d'autorité et de toute-puissance. Et cette toute-puissance, il ne se la représentait que dans l'ambiance d'un décor fastueux. La solution du problème



Frise de l'église d'Akhnas. — Musée égyptien du Caire.

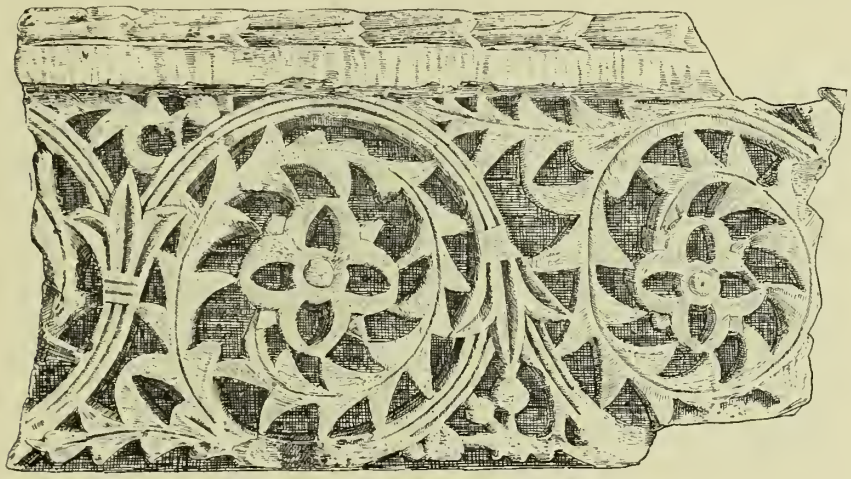
était délicate, sans doute, mais le répertoire de l'art ancien, cette répétition de l'image, d'un effet si intense, qu'elle suffit à nous faire sentir la majesté des pharaons, la lui offrait, conforme à ses préférences. Une fois encore, il reprit ces réseaux de figures géométrales simples, carrés, cercles et losanges, qui avaient servi à parer les plafonds des tombes, y grava des semis de croix et en revêtit des murs entiers. Ainsi multiplié à l'infini, le symbole se transfigura; l'impression qui en émana se développa à mesure que grandit la surface. Mais avant d'en arriver là, sa facture passa par des tâtonnements sans nombre; quantité d'œuvres nous initient aux essais qui le menèrent au résultat final.



Frise de l'église d'Akhnas. — Musée égyptien du Caire.

La croix servant de fleuron au rinceau, fut d'abord le moyen le plus souvent mis en œuvre par lui, pour animer des frises entières.

A Akhnas, l'Akhaninsouten antique, où s'était arrêtée la destruction de la race humaine, ordonné par Ra, irrité contre les hommes, une église, dont il ne reste que quelques vestiges, avait ses archivoltes et ses linteaux, ornés d'enroulements révulsés, où, dans l'orbe des arabesques, la croix ainsi se sertit, indéfiniment répétée ou opposée à la grappe de raisin. Cette église d'Akhnas, d'ailleurs, est riche en spécimens de sculptures primitives, qui à eux seuls, tendraient à prouver que, dès les premiers siècles, l'intuition de tous les thèmes capables de condenser la pensée religieuse, s'était



Frise de l'église d'Akhnas. — Musée égyptien du Caire.

déjà fait jour dans le revêtement des basiliques. A côté des feuillages aigus, des lianes serpentines, des plantes stylisées et de toutes les combinaisons qui dérivent de leur assemblage, nous y retrouvons des représentations symboliques d'un faire remarquablement supérieur. L'un des motifs qui plus tard seront particulièrement chers à l'art arabe, ces spires foliacées à travers lesquels des animaux surgissent et disparaissent, ces défilés de bêtes fantastiques, entrevus dans un faux lointain de végétations touffues, sont déjà traités avec une habileté remarquable. De loin, on dirait un lancé sous forêt. De près ce n'est que la flore animale d'une arborescence bien coordonnée. Sur un grand bas-relief, où rampe un cep de vigne, chargé de lourdes grappes, un large rinceau se contourne, dans lequel passent une lionne et son lionceau, une

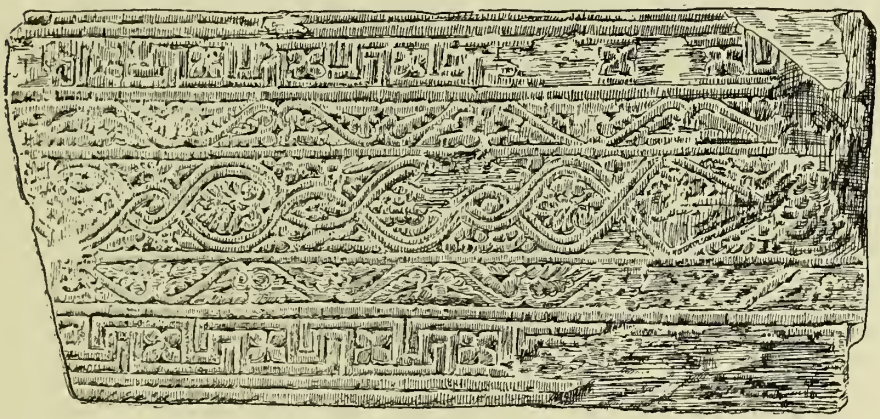
antilope et un lion. La partie antérieure du corps de chacun des animaux seule est visible, le reste se perd dans l'épaisseur des branchages. Les profils sont champlevés, rien n'en altère la finesse, mais l'antilope a un collier, où pend une clochette délicatement travaillée; une chaîne s'enroule à son cou; et sur le flanc du lionceau, bat un semblable chaînon. Une telle œuvre préparait la voie aux sculptures du *Maristan* de Kalaoûn, considérées comme n'ayant eu en Égypte aucun ancêtre, à ce point que certains auteurs ont voulu voir en elles la facture persane. Et ce morceau n'est pas isolé. Loin de là, il synthétise une manière habituelle à l'artiste. A côté de lui, on peut citer encore, dans cette

Frise de l'église d'Akhmas. — Musée égyptien du Caire.

même église d'Akhmas, un autre rinceau, à révolution alternée, dans lequel s'ébat un animal hybride (page 102), au corps strié de palmes et de rudentures, dont la masse générale est celle du chacal. Une archivolte mêle aux croix de ses spires des sangliers passants (page 101); une autre, des lièvres et des colombes (page 87). Un chapiteau, des colombes encore et des bêtes apocalyptiques, que l'état de dégradation du morceau ne permet pas d'identifier.

Mais, tandis que cette école reste en partie attachée à la tradition byzantine, l'école copte, purement indigène, se constitue dans la Haute-Égypte, et au Fayoûm. De Naqloûn et de Kalmoûn aux confins de la Nubie, d'humbles praticiens, fort ignorants, fort mala-

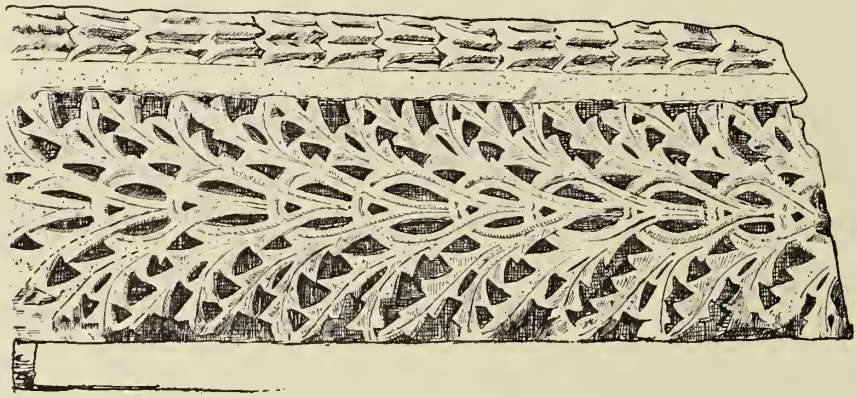
droits, mais animés d'un sentiment d'ardente piété s'adonnent, sans souci aucun du fini de l'exécution, à transcrire l'ardeur de leur mysticisme, et les premiers s'appliquent à couvrir de grandes surfaces, à l'aide d'une décoration continue. Influencés par les modèles des églises fameuses, que leur croyance leur montrait comme les sanctuaires par excellence, où s'était manifestée la grâce divine, leurs premiers essais en reprirent naturellement le principe tout d'abord. C'est le cep de vigne, chargé de pampres, ou l'ondoiement des rideaux d'arabesques; mais bientôt ces thèmes n'ont plus qu'une parenté lointaine avec le style maniéré du répertoire de Byzance. On sent en eux plus d'individualité, plus d'indépendance,



Frise d'une église de Naggadah. — Musée égyptien du Caire.

plus d'éloignement pour l'imitation. Non, certes, que ces sculptures soient moins rythmiques et moins ordonnées. L'ordonnance est au contraire leur essence, mais le contour et le relief sont atténués. Les fûts des colonnes s'enguirlandent de plantes, ainsi qu'autrefois les bases de celles des grands temples se tapissaient des lotus et des papyrus de la Haute et la Basse Égypte. A la place de ces fleurs, symboles de renaissance, la croix, autre emblème du renouvellement universel se détache, et le portail de la basilique indique le chemin à suivre pour arriver à ce renouveau. Puis, en très peu de temps, une nouvelle intention se dessine. Le sculpteur renonce au haut relief, aux refouillements profonds, aux méplats fortement accusés. La surface du champ est pour lui à peine

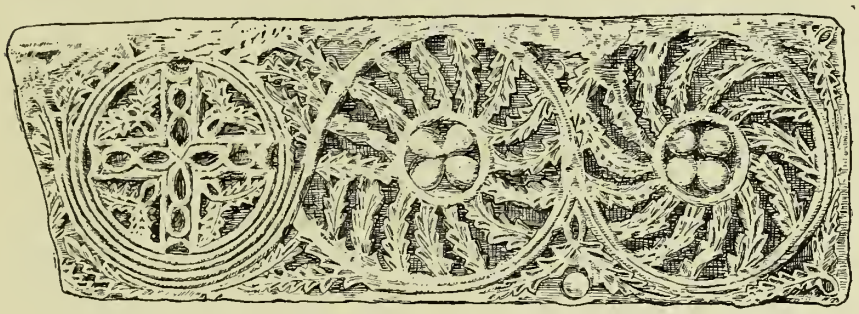
effleurée; tout son sujet se découpe en profils; et le modelé des formes, ramené à la contexture géométrale, n'est plus souligné que par d'imperceptibles accents. C'est tantôt une large frise, décrite par une grecque fleurie; tantôt des lignes de *svasticas* rampants. Comme toujours, les pampres occupent une large place, s'accrochent à toutes les saillies, se suspendent à toutes les voussures. La facture est très imparfaite, très inégale; elle a, dû moins pour elle, de faire bon marché de l'enseignement classique, et de n'enfermer ce qu'elle veut évoquer dans le moule d'aucun ponsif.



Frise d'Akhmas. — Musée égyptien du Caire.

Cette idée qu'elle tente d'exprimer par ces grandes lignes continues, c'est cette ondulation de la pensée méditative, dont le cours sinueux se déroule calme et régulier, dans une atmosphère d'espérances quiètes, que ne trouble aucune de ces épouvantes qui terrorisèrent l'Occident. Toute la distance qui sépare l'art copte de celui du reste de la chrétienté est là; le Copte n'est point tourmenté par le problème des responsabilités de la vie. De même que son ancêtre de l'époque pharaonique, il pense que le bien ou le mal fait comptent pour peu. Qu'il ait suivi au pied de la lettre les prescriptions relatives à l'extériorité du culte, génuflexions ou jeûnes, et la crainte de l'enfer n'existe pas pour lui; il est promis aux éternelles béatitudes. Il ne reste en lui que le souci d'être en règle avec l'apparence du dogme chrétien. Il avait vu en sa donnée une promesse de félicités infinies, où les contemplations occupaient la plus large place. Et comme cela s'adaptait parfaite-

ment à sa nature, ce fut vers ces dernières que tout son effort se concentra. Il se plut aux vastes compositions, où la trame d'un décor se poursuit indéfiniment; pas trop cachée, de façon à ce que l'œil n'éprouve point trop de peine à la suivre; pas trop marquée, de manière à ce qu'il ne fut point retenu; suffisamment ornée, pour satisfaire à sa soif de magnificence; assez complexe cependant, pour qu'il fut obligé d'en chercher les détours, là où ils se trouvaient trop vagues. Le besoin de se prouver à lui-même qu'il était l'élu, le conduisit pareillement à en semer les replis du sceau de sa foi, où pour mieux dire des amulettes de sa croyance; de ces symboles consacrés, pareils à ceux d'autrefois, qui l'absolvaient de ses péchés et le purifiaient au tribunal divin. Leur vue



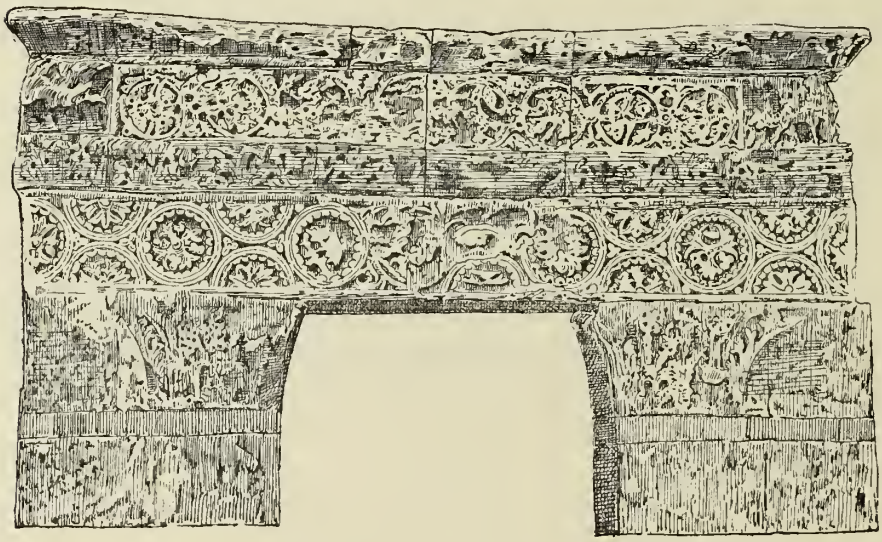
Devant d'autel. — Musée égyptien du Caire.

le réconfortait, le rayonnement qui les entourait lui démontrait leur pouvoir magique. Et à les admirer, ainsi « entourés d'une gloire », il se sentait placé sous leur protection.

Ce fut dans le nome d'Athribis, à l'ombre du monastère de Schenoûdi, que cette période de l'école copte se développa et atteignit à toute sa plénitude. L'exaltation du fameux moine y fut pour beaucoup. Son intolérance implacable, la violence de ses emportements, le mysticisme de ses visions, la force de sa parole aussi, car la fougue de son tempérament se trouvait à merveille servie par une éloquence singulière, faite d'images brutales et d'anathèmes inspirés, où les périodes se succédaient courtes et expressives, avaient imprimé au christianisme de son diocèse, s'il est permis de s'exprimer ainsi, une tournure particulière, plus autoritaire, plus absolue, que partout ailleurs. Ses vicaires, que ce soit Visa ou Macaire de Tkôou

rivalisaient avec lui de saint zèle. Il s'en était suivi que toute la province avait subi cette influence, et que l'art s'en était ressenti.

Parmi les nombreuses sculptures provenant d'Akhmîm ou des environs, quantité appartiennent au thème du décor peu refouillé, bien qu'en général, le sculpteur évide cependant, assez profondément la pierre. L'entrelacs se simplifie, pour faire place à des assemblages de rosaces, dont l'enchaînement rythmique ne sera plus qu'un pas à franchir. Le dessin est rude, comme la parole du maître ; le feuillage aigu et acéré ; et c'est des branches aussi peu amènes, que s'environne la croix ou la colombe. N'était le manque absolu de

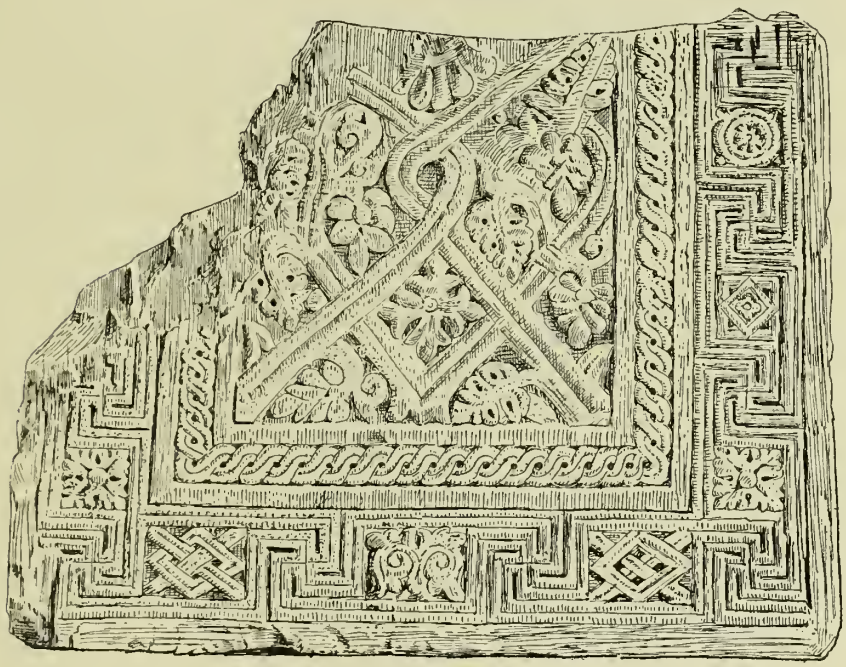


Couronnement de l'une des portes du *Deïr-el-Abiad.*

charité de la doctrine schenoûdienne, on imaginerait volontiers que la couronne d'épines était fort en honneur chez les cénobites d'Athribis. L'un des fragments les plus complets de cette sculpture consiste en trois orbes décrits par un rinceau grèle, dont les tiges, rayonnent vers le centre. Sur ce centre, un cercle enferme quatre petits ovoïdes, séparés ou réunis, de manière à constituer un fleuron cruciforme ; dans l'orbe central, un triple cercle nimbe la croix. Sur les bras de celle-ci, deux rameaux entrecroisés se tordent ; et dans les quatre angles, se contourne un trèfle dentelé.

Pour expressive qu'elle soit, cette manière n'est cependant pas encore celle qui caractérise cette période. Elle en dit assez bien la

violence; mais n'est pas assez dominatrice, pour donner la sensation de la toute-puissance du Seigneur. Au récit des miracles du saint, l'artiste trouve enfin l'inspiration, et se servant d'abord des mêmes éléments que ses devanciers, la transcrit en l'enveloppant du voile de rêverie dans lequel elle s'était, selon lui, manifestée. La bordure de sa composition conserve la ligne sinueuse de *svasticas* fleuris, de tresses légèrement indiquées; mais sur le fond du panneau, les tiges des lianes, au lieu de s'enrouler en spires, s'entrecroisent méthodiquement, en une polygonie arborescente, où les

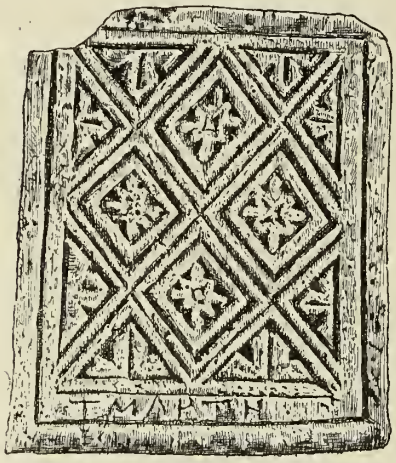


Dalle de revêtement. — Musée égyptien du Caire.

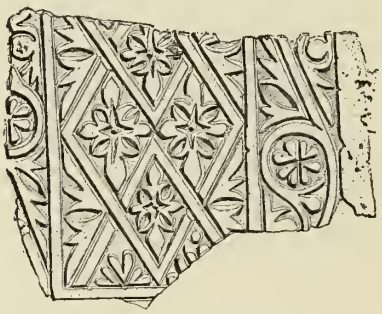
figures décrites se remplissent de fleurs et de feuillages, au milieu desquels s'estompe la croix. C'était là le premier rappel au procédé le plus puissant du passé, la répétition de l'image; le premier essai de cet autre, qui allait devenir sien dans la suite; l'assemblage polygonal.

Maître de ce procédé, c'est à lui seul, que dès lors, il demande l'affirmation de sa pensée. Une fois encore, il reprend les combinaisons de figures simples, carrés, cercles et losanges et les couvre

d'un semis de croix. En même temps, son besoin d'irréel le pousse à donner à ces dernières des contextures foliacées ou florescentes. Vues dans l'ajourement du polygone, elles sont comme les roses du jardin paradisiaque, apparues à travers le grillage de la vie présente, où l'homme se sent emprisonné. Et ces figures géométrales, si primitives soient-elles, sont elles-mêmes un symbole de cette vie, avec leur mobilité factice. Chaque ligne se poursuit à travers d'autres, qui la recoupent, les axes se prolongent, refendant d'un bout à l'autre l'étendue du champ. Dans l'assemblage même le plus simple, celui des carrés ou des losanges, l'image perçue change, selon la portion de décor que le regard embrasse. C'est tantôt un carré, formé de quatre autres carrés, un losange, fait de quatre autres losanges ; un enchaînement de carrés ou de losanges entrecoupés, une natte chevronnée de ces mêmes figures, unies par bandes parallèles ou allant s'entrecroisant. L'œil s'arrête-t-il sur un coin du tableau, soudain se dégage de l'ensemble une forme restée jusque-là invisible ; va-t-il plus loin, l'apparition aussitôt s'efface et change, puis une autre surgit; puis une autre encore. La continuité agrandit les surfaces, et en un défilé d'ombres errantes, vingt visions passent et repassent tour à tour, s'évanouissant un instant, pour renaître aussitôt.



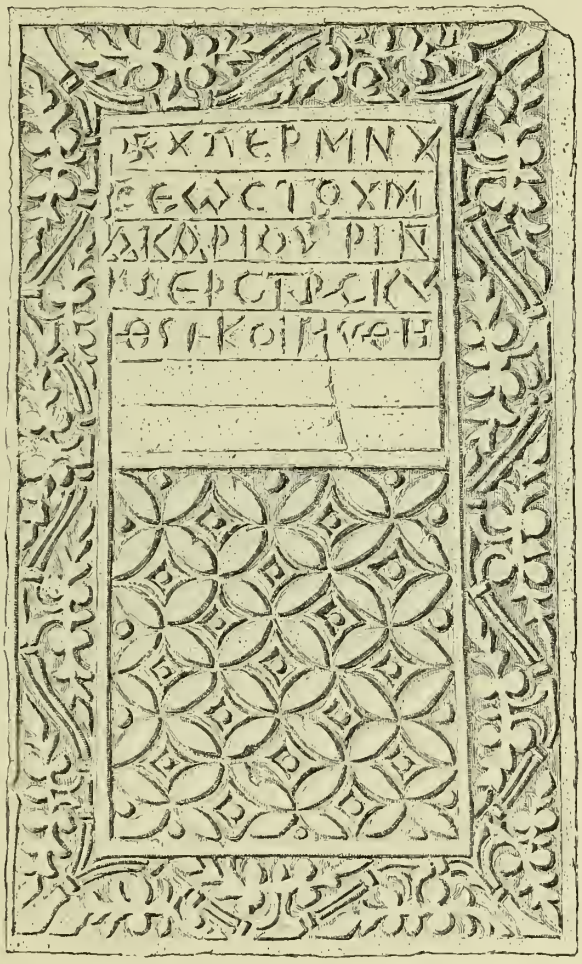
Stèle funéraire. — Musée égyptien du Caire.



Fragment de revêtement.
Musée égyptien du Caire.

Mais, la pauvreté de ces combinaisons, par cela même qu'elles ne renferment que des polygones réguliers, exprime des idées primitives, calmes, immuables; et étant donné que le calcul des fractions d'angles à grouper autour d'un point déterminé eut été

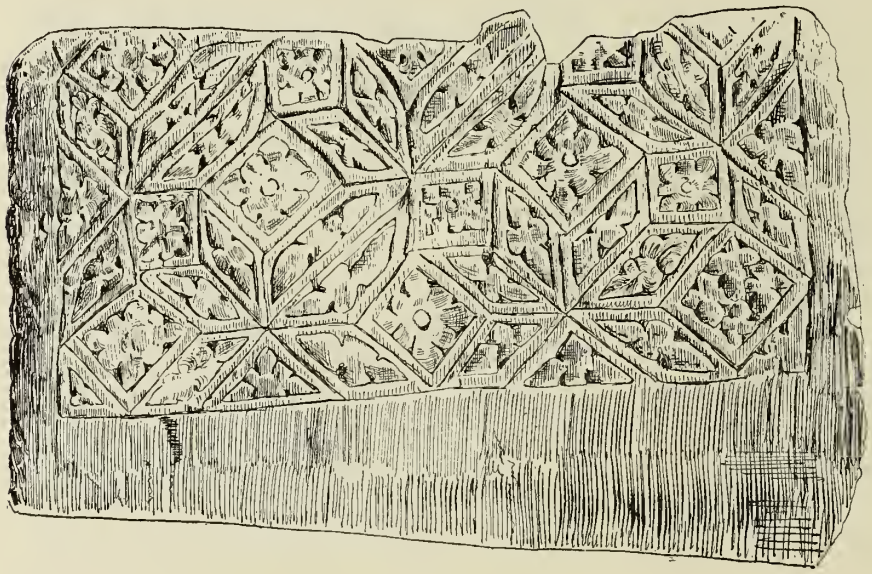
un problème trop compliqué pour un ignorant tel que le Copte, qu'il s'arrêta aux seules subdivisions capables de lui fournir directement cette somme de quatre angles droits, il s'en suit que le nombre des côtés du polygone est pair, et que de telles figures, par leur symétrie et leur équilibre parfait, reflètent des sensations empreintes de sérénité douce, telles, en un mot, qu'elles devaient être, pour rendre la nuance spéciale de la délectation morose et de la contemplation mystique. Les cercles entrecoupés en étaient, eux aussi, l'interprétation parfaite, puisque de toutes les figures géométriques, le cercle est celle qui symbolise le mieux l'infini. Tantôt tengeants, tantôt enlacés, tantôt entrecoupés sur le centre, ils fournissaient une polygonie toute spéciale, particulièrement apte à traduire l'idée des devenirs, telle qu'elle s'était imposée aux temps antiques. Les cercles sont-ils tengeants, trois d'entre eux pourront déterminer un trigone sphérique, quatre autres s'inscriront dans un carré et ainsi de suite, la variété des images ainsi obtenues se prêtant à toutes les modifications qu'on désirera



Stèle funéraire. — Musée égyptien du Caire.

lui donner. Les cercles enlacés jouiront plus encore de ces propriétés, et la continuité de l'assemblage les animera d'une mobilité encore plus grande. Quant aux cercles entrecoupés sur le centre, leur chaînage aura cela de parfait, que les segments traceront des semis de croix.

Dans l'église du *Couvent Rouge,* ces divers thèmes sont répartis dans un parfait équilibre. Les frises courant à la naissance des voûtes sont formées d'un enlacement de cercles; dans leur ajourement, des ceps de vigne croissent, des colombes volètent, des



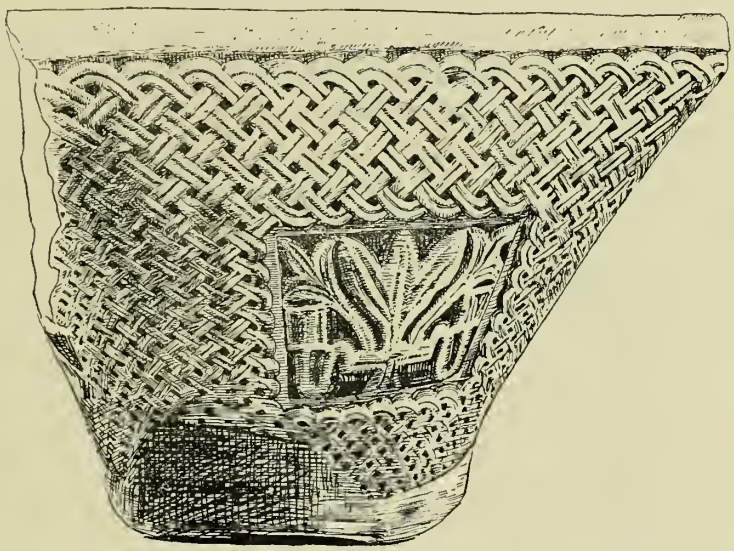
Dalle de revêtement. — Musée égyptien du Caire.

grappes de pampre s'épanouissent ; tandis que d'autres parements de la muraille se revêtent de minces dalles, couvertes d'un réseau losange, rempli de fleurons cruciformes et bordé de rinceaux courants.

Dans ces premiers essais de la polygonie, perce pourtant déjà la recherche de constructions plus complexes, plus aptes à dire les fluctuations de la pensée méditative, enfermée dans le cadre du dogme, dont elle peut commenter la lettre, mais dont le principe reste le même, quels que soient le point de départ et la route suivie. L'une des plus simples était la réunion de l'octogone et du carré, puisque l'angle de l'octogone étant égal à un angle droit et demi, la réunion de deux octogones et un carré

donnait la somme de quatre angles droits autour d'un point.

Mais s'il eut la notion de l'idéalisme ainsi formulé, le praticien d'alors n'avait pas la main assez exercée. L'imperfection de son tracé invariablement le trahissait. Une dalle de revêtement des églises de Naggadah montre, en même temps que cet effort tenté par lui, son impuissance à manier les polygones. C'est un groupement incertain d'octogones, au centre de chacun desquels est un carré inscrit. D'autres carrés plus petits et des parallélogrammes plus ou moins réguliers complètent le remplissage. Enfin, dans

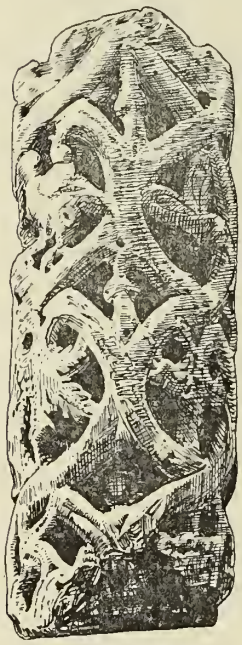


Chapiteau d'une église de Thébaïde. — Musée égyptien du Caire.

chacune des figures, s'incruste un fleuron en forme de croix. Ce qui surtout est remarquable, dans ce morceau, est l'intention de la superposition de l'entrelacs géométrique. C'est toute une série de mailles de rosace, que ces cloisons si maladroitement établies, identiques à celles que les algébristes sauront tracer deux siècles plus tard. Bien plus, les polygones déjà s'entrecoupent ; certaines de leurs subdivisions sont communes à deux octogones, de manière à rendre l'assemblage encore plus enchevêtré.

Dans cette atmosphère d'irréel, prennent place de loin en loin des représentations symboliques, des figures d'Orants et des lions apocalyptiques. Quelquefois ceux-ci sont réunis par quatre, à la base des colonnes, précurseurs de ceux du dôme de Palerme ou de

San Zeno de Vérone (1), tandis que l'abside du *haikal* reproduit cet autre emblème du portail de la basilique paradisiaque, qui lui aussi, prélude d'une façon singulière aux façades de San Frediano à Lucques, de Saint Cyriaque à Ancône, ou même à certaines sculptures de Saint Marc. Les chapiteaux s'épanouissent, tantôt géométriquement tressés en corbeille carrée, sur chacune des faces de laquelle une fleur stylisée, où le ressouvenir du lotus est visible se découpe ; tantôt en corbeille ronde, d'où émergent quatre têtes de bélier, réminiscence de l'âme de Ra, saillant en guise de volutes aux quatre angles du tailloir, tantôt tapissée d'arabesques conventionnelles. Il n'est pas jusqu'aux fûts de certaines colonnettes qui ne disparaissent sous cette irréelle végétation. A Athribis, l'un est de pierre dure, profondément fouillé, avec une sûreté de main qui tranche sur le faire habituel de l'école de Thébaïde. Un cep s'enroule de la base au sommet, décrivant une série d'orbes enlacés, où des oiseaux huppés, pareils au *khou* des temples se posent, alternant à la colombe, à l'ibis de Thot et à la croix. Le dessin est ferme et plus soigné que de coutume, le coup de ciseau donné avec plus de franchise. Malheureusement les spécimens de cette manière sont assez rares, et la facture est souvent si grossière, que l'intention, à peine ébauchée, se détache mal au premier examen. Mais si, faisant la part du barbarisme, on analyse consciencieusement l'œuvre, c'est toujours ce besoin de surnaturel, d'entrevu ; cette fluctuation de pensées méditatives qu'on retrouve. Dans cet ordre d'idées, l'art copte a été l'ancêtre de l'art arabe; et quand, à l'apparition de l'Islam, le Copte se fit le décorateur de la mosquée, loin de créer un type d'art nouveau, il ne fit que transposer dans la basilique musulmane les thèmes de sculpture en usage dans sa basilique à lui.



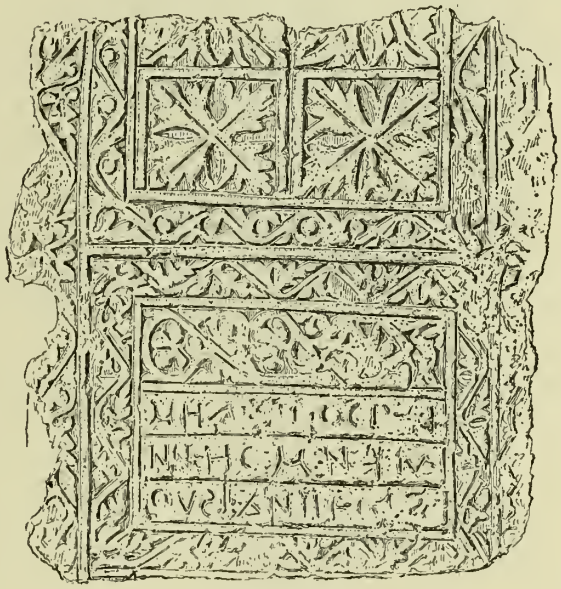
Fût de colonne.
Musée égyptien du Caire.

(1) Al. Gayet, *Les stèles coptes du Musée de Boulaq,* Mémoires de la Mission archéologique de France au Caire.

IV. — Les Stèles.

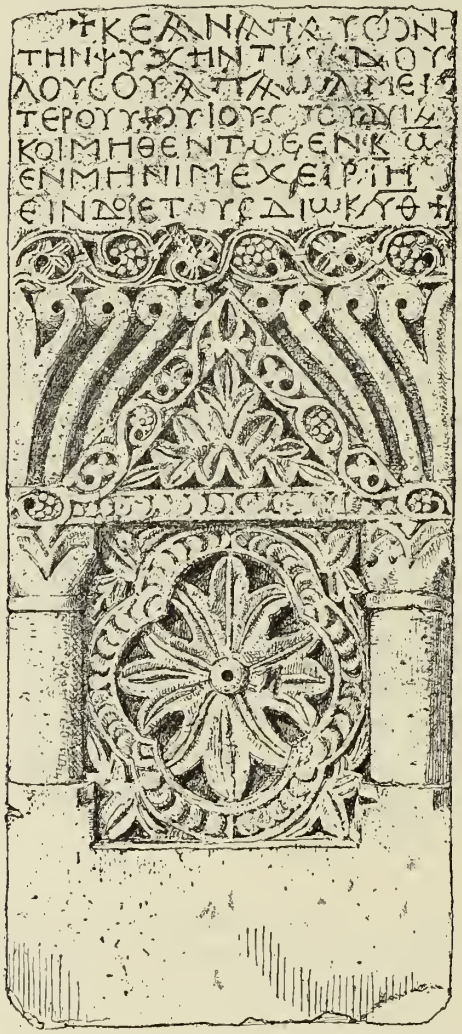
Telles étaient les tendances des sculptures murales coptes ; la destruction d'un nombre incalculable d'églises en a rendu les monuments rares. Par contre, les stèles funéraires nous ont conservé nombre de répliques des grands morceaux disparus.

Pour symboliser l'admission à la Jérusalem céleste, la plupart affectent, ainsi qu'on l'a vu déjà, l'aspect du portail d'église avec le fronton aigu ou l'arceau de la basilique triomphale, soutenu par deux colonnettes ou deux pilastres. La croix grecque ou ansée s'étale sur les ventaux, profilée dans l'ébrasement. Il serait superflu de revenir à ces représentations ; leur valeur artistique est inférieure à leur valeur dogmatique. En tant qu'esthétique, le seul point à noter est le soin pris par l'artiste de grouper autour du signe de foi qui, pour lui, avant tout, est un signe de renaissance, la végétation des lianes les plus folles, comme pour attester cette puissance rénovatrice qu'il attribuait à la croix. Des branchages prennent racine dans la bouche du *Ankh,* dans ses bras, à son pied, se palissent à toute sa surface. A l'entour, c'est une frondaison épaisse, l'ombre du mystère et l'ondoiement des images de rêve, enfantées par la méditation. Bandes de festons géométriques et de méandres fleuris enserrent le tout, pour rappeler à l'âme le mouvement secret des éternelles renaissances, garanties par la pieuse image ; ou bien encore, une polygonie rudimentaire en dira



Stèle funéraire.

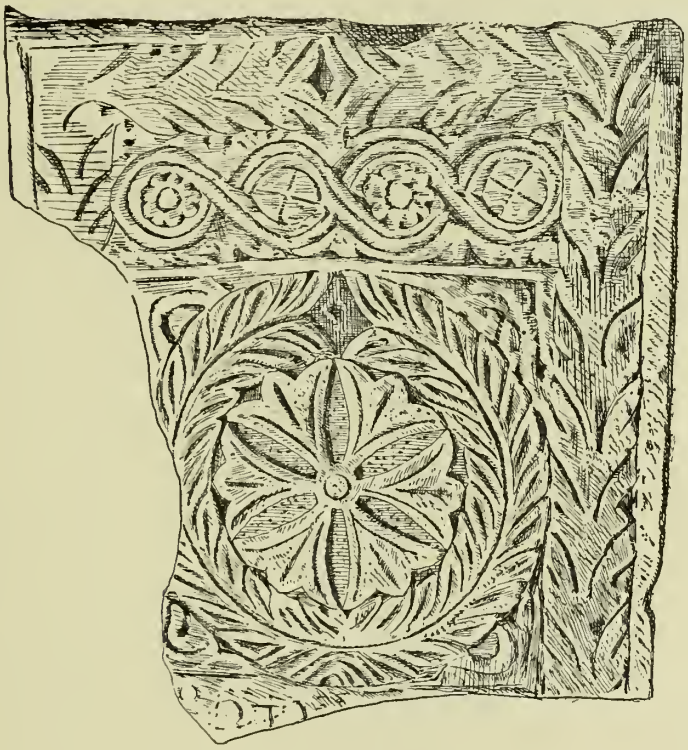
la loi inéluctable. Cette magnificence entoure rarement le chrisme, malgré la tendance du Copte à préférer toujours l'idéogramme au symbole, quelque mystique que soit celui-ci. Quelquefois il se découpe entre deux palmes entrecroisées, le plus souvent une couronne le nimbe, tressée de feuillage ; une colombe le surmonte ; et tout le bas-relief revêt un caractère d'idéalisme, qui en fait une œuvre à part.



Portail de basilique. — Fronton couronné des flammes du *Ma* et fleuron cruciforme sur le ventail. Musée égyptien du Caire.

D'autres stèles, qui pour décor ont une polygonie de carrés, de losanges, de cercles et d'entrelacs appartiennent par contre, plus à la sculpture expressive qu'à l'art symbolique. Elles sont comme les maquettes des grands panneaux architecturaux. Les cimetières de la Thébaïde, Thèbes, Naggadah, Salamieh, Esneh, Akhmîm en ont fourni des quantités considérables. D'autres proviennent d'Antinoë, d'Assiout ou d'Assouan. L'esprit qui préside à leur agencement est le même que celui qui règne dans les sculptures des églises. C'est la culture intensive de l'état d'âme particulier, né de la méditation contemplative, façonné au spectacle du renouvellement perpétuel des choses, que gouverne une immuable loi. La facture est toujours aussi gauche et aussi hésitante. Œuvre d'un artiste improvisé, elle n'a rien de la précision mathématique de la ligne, qui distingue les formules d'enseignement.

L'aspiration se fait jour sans entraves, peu lui importe l'imperfection de sa parure. Elle s'affirme par elle ; le reste lui est étranger. A Assouan, le répertoire purement géométral domine. A Antinoë, les assemblages sont plus simples, mais généralement enguirlandés d'arabesques ; ou bien encore de larges rosaces occupent toute la largeur du panneau. La Thébaïde emploie les deux manières, mais sans donner à l'une ou à l'autre un développement aussi considé-



Stèle funéraire. — Musée égyptien du Caire.

rable. Le portail de la basilique paradisiaque prime les autres thèmes chez elle, et ne s'unit qu'incidemment à eux. Des nécropoles d'Akhmîm et de Salamieh sont sortis les plus remarquables exemplaires. Au Fayoûm, appartiennent surtout les figures orantes, les grandes rosaces cruciformes, et les médaillons richement ornemanés.

Au VIe siècle enfin, cette élaboration lente arrive avec les merveilleuses frises du *deïr-es-Souriani* à son apogée. Le rinceau et l'arabesque n'ont plus rien à acquérir. La polygonie a touché à la

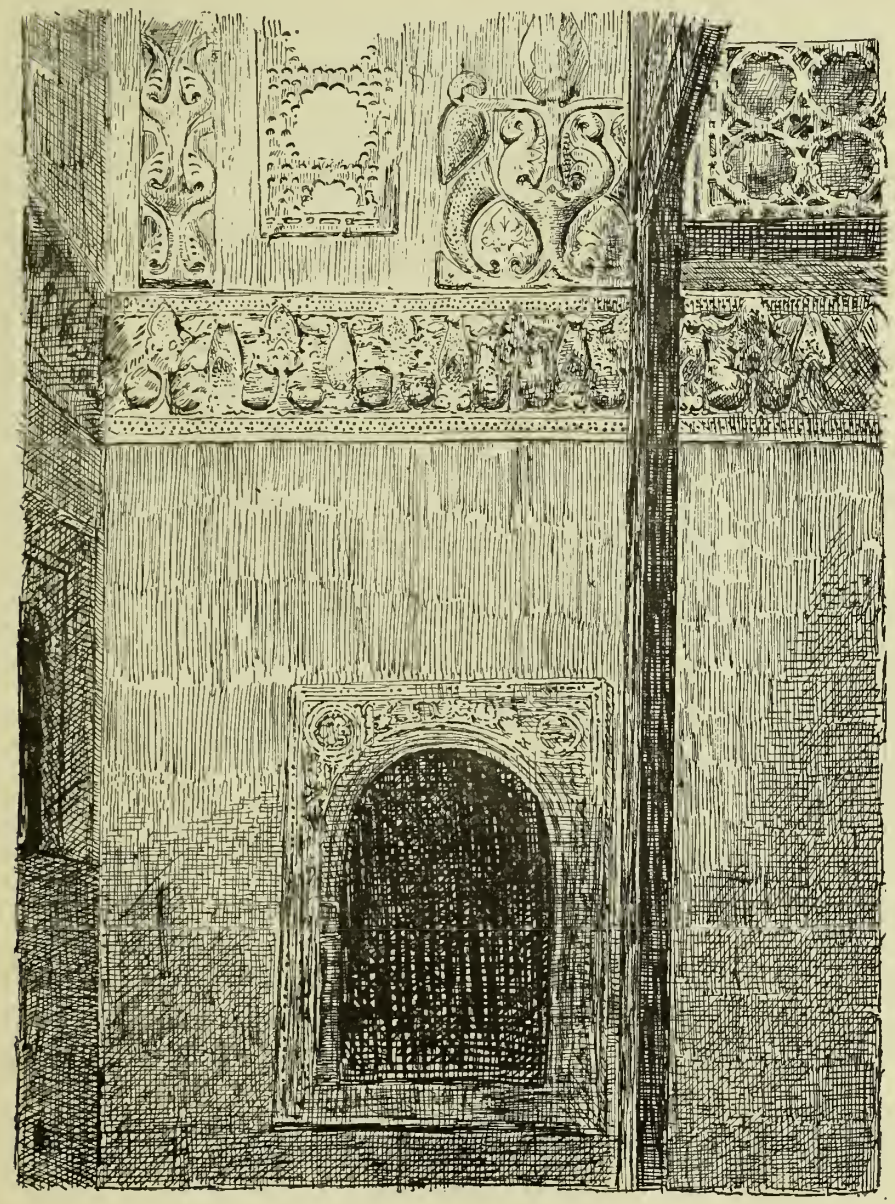
perfection du tracé, toutes les lois du groupement lui sont familières; et la superposition de l'idée abstraite s'est incarnée dans celle de l'entrelacs.

Telle est, succinctement résumée, l'analyse de cette période si peu connue de la sculpture chrétienne des premiers siècles de notre ère. Les monuments qui la retracent sont souvent informes, les tendances n'en subsistent pas moins vivaces, d'autant plus frappantes, qu'elles se manifestent naïvement. L'école qui entreprit de les matérialiser s'attarda aux difficultés de la route. Pauvre et maladroite, elle resta longtemps impuissante à atteindre au fini de l'exécution, et l'on s'est éloigné d'elle, sans même se demander la raison de cette maladresse et de cette pauvreté. Pourquoi certaines formes ont suffi à soulever ses répugnances; pourquoi certaines combinaisons de ligne ont eu le don de la captiver; pourquoi ses retours continuels vers le répertoire antique; pourquoi sa persistance à repousser l'imitation.

Portail de basilique.
La colombe se dégageant de l'ombre symbolisée par les deux gazelles.
Musée égyptien du Caire.

Cette raison en est surtout que l'Égypte, qui de tout temps s'était adonnée à cet état d'âme tout spécial, « la délectation morose », traverse, en devenant chrétienne, une crise de mysticisme, d'une intensité extraordinaire. Elle s'attache alors davantage aux impressions abstraites, qu'exhalent les rythmes des lignes; l'aspect réel des choses lui est, de plus, indifférent. Et, peu à peu, ainsi, un style se orme. Style incomplet, style embryonnaire, style barbare si l'on veut, mais qui cependant, n'en constitue pas moins une manifestation, une étape, sinon de l'art, au moins de l'histoire de l'art.

Que la sculpture copte, ainsi comprise, soit rejetée hors la loi esthétique, par les partisans de la plastique ; soit. Mais, pour l'his-



Les frises du *Deïr-es-Souriani.*

torien, il ne saurait en être de même. Un rôle appartient à cette formule tant dédaignée. L'art qu'elle représente est le précurseur

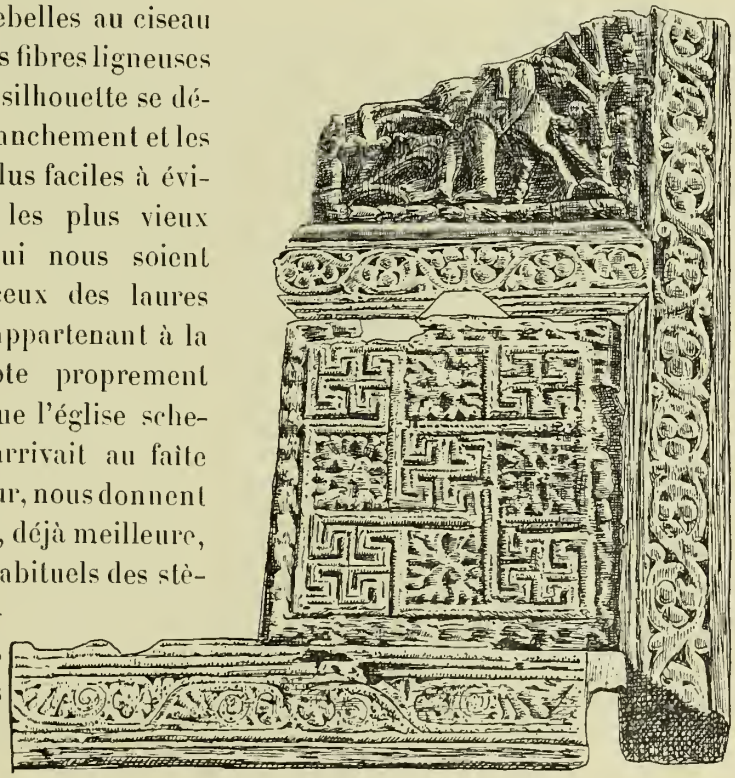
de l'art arabe. Vainement lui reprocherait-on sa médiocrité insigne, l'intuition de l'idéalisme lui appartient incontestablement. Les assemblages polygonaux sont élémentaires ; mais les premières mosquées en ont-elles de plus complexes ; et cette complexité dépend-elle d'autre chose que de l'expérience acquise ? Non, puisque au temps des khalifes de Bâghdad et du Caire, ce sont ces mêmes Coptes qui demeurent les polygonistes des monuments de l'Islam. Leur facture d'alors n'est que le raffinement des ébauches rudimentaires qu'ils ont jetés jadis sur les murs de leurs laures ou sur les stèles de leurs tombes. Au fond le sentiment reste le même ; ici emprisonné dans la difficulté de la technique, là exalté par la pratique de l'art.

Peut-on même affirmer qu'une profonde différence de rendu existe entre les efflorescences arabescales des édifices de l'époque de Touloûn ou de celle des Fatimites et celles de certaines œuvres coptes? Encore une fois non, puisqu'il suffirait de mettre en parallèle les frises d'Akhmas, celles d'Akhmîm, celles surtout du *deïr-es-Souriani* et quelques-unes des stèles de la Thébaïde, avec les sculptures du *makhsourah* de Touloûn, du *mirhab* de Sitta Rokaiah, des portes d'El-Azhar ou même des poutres du *maristan* de Kalaoûn, pour retrouver une absolue identité. Dans les unes et les autres reviennent les mêmes rinceaux, les mêmes végétations rythmiques, composites et conventionnelles, les mêmes ceps de vigne, les mêmes arabesques stylisées, la même flore animale épanouie dans les mêmes rosaces ajourées, les mêmes figures géométrales. Les lions coptes, eux aussi, ne revivent-ils pas dans maintes boiseries des sultans baharites et jusque dans les armoiries de Bibars? L'on répéterait en vain que la tradition première vint des Grecs ; le Copte, en élimina bien vite la donnée. Il rejeta la forme humaine, remania le reste au gré de ses affinités; et tendit tout son effort vers le symbolisme et la polygonie, qui restent entièrement inconnus à l'art byzantin. S'il repousse l'imitation, c'est qu'il est fidèle à ses anciennes idées théosophiques; c'est que les gnostiques ont traduit exactement sa manière de comprendre l'idée chrétienne; c'est qu'enfin, il est monophysite; et qu'avant ou après le concile de Chalcédoine, il demeure attaché aux théories panthéistes, qui de tout temps ont été siennes; celles de

l'évolution naturelle des choses, gouvernées par une puissance qui ne saurait être exprimée ; de ces lois des devenirs, qui ont bercé son enfance, ont fait de lui un être passif, à qui l'extériorité est indifférente ; un spiritualiste enfin, que l'incréé attire, et qui pour fixer les conceptions de Basilide et de Valentin, cette philosophie pareille à celle de la doctrine antique, a recours, de même que ses ancêtres, aux combinaisons de lignes abstraites, qui n'ont de valeur qu'en raison de l'esprit qui a présidé à leur agencement.

V. — Les Boiseries.

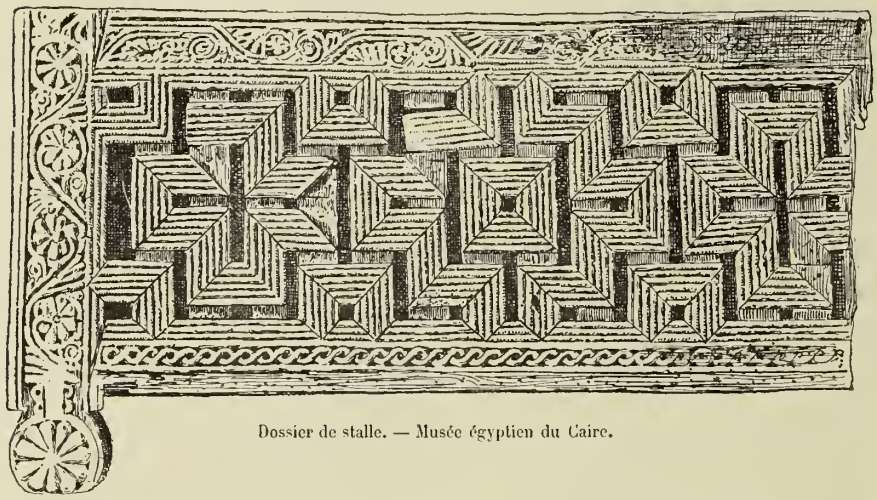
La preuve en est, que ces aspirations latentes de la sculpture lapidaire prennent corps dans les boiseries et s'y manifestent bientôt dans toute leur plénitude. Si rebelles au ciseau que soient les fibres ligneuses du cèdre, la silhouette se détache plus franchement et les fonds sont plus faciles à évider. Aussi, les plus vieux panneaux qui nous soient parvenus, ceux des laures d'Athribis, appartenant à la période copte proprement dite, alors que l'église schenoûdienne arrivait au faîte de sa grandeur, nous donnent une réplique, déjà meilleure, des thèmes habituels des stèles. Si les premiers essais ne furent pas heureux, ainsi que le montre un fragment de pupitre, taillé en forme de croix ansée, dans la boucle de laquelle



Panneau de boiserie. — Musée égyptien du Caire.

une petite croix grecque s'enchâsse (page 1), du moins, une certaine liberté, une certaine sûreté de main nous est prouvée par un autre morceau de même date, composé de petits bas-reliefs réunis dans un cadre massif. Les bordures sont faites des mêmes rinceaux révulsés, mais plus souples, plus champlevés, plus symétriques; l'inflexion des *svasticas* est plus régulière, plus absolue, la végétation cruciforme germée dans leurs replis plus vigoureuse. Par contre les figures animées ont peu gagné. Le saint Georges, à cheval, traverse un paysage d'arabesques sensiblement mieux dessinées. La monture est beaucoup trop petite, les pieds du généralissime des armées célestes affleurent terre, mais le mouvement est mieux entendu, et les arbrisseaux sont infiniment mieux plantés.

L'assemblage polygonal progresse en devenant une marqueterie.

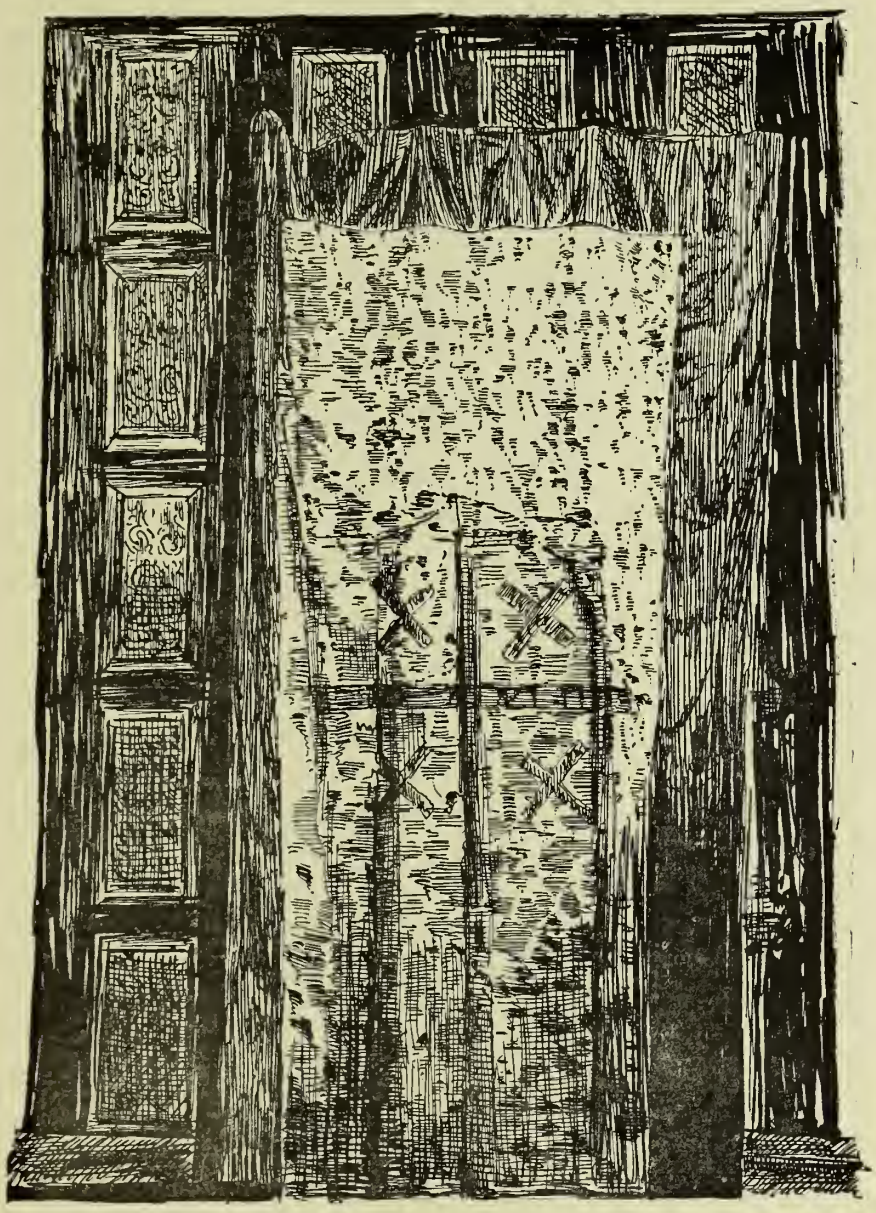


Dossier de stalle. — Musée égyptien du Caire.

Une stalle, finement fouillée, provenant d'Akhmîn, a pour dossier un long tableau rectangulaire, que remplit une imbrication de croix. La trame est visible, les joints sont mal établis; n'importe. Les vides sont suffisants à mettre en relief le symbole, à faire que l'œil ne perçoive que lui. Des petits carrés, tantôt ménagés au centre de la croix, tantôt répartis dans ses bras, couvrent le champ et assurent la régularité de l'alternance. Un tel morceau annonce une école, celle des grands polygonites, qui plus tard ne feront qu'en reprendre la thèse, et la paraphraser magistralement.

Un siècle encore, — VIIe siècle, — et ce style aura, à son tour,

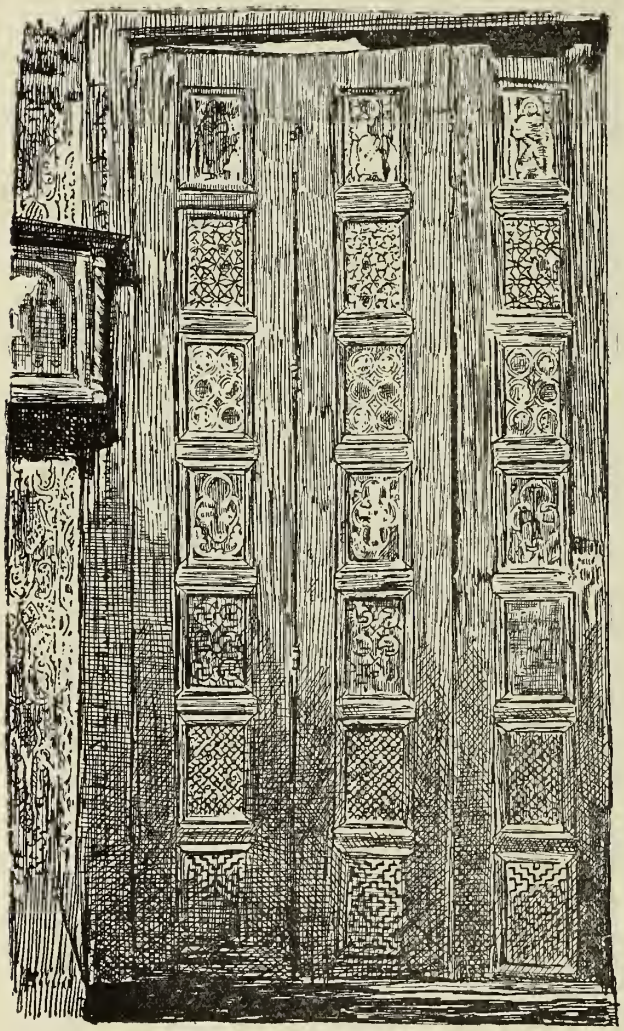
atteint son plein épanouissement, avec les boiseries du *Deïr-es-Souriani,* dont l'œuvre arabe ne sera que la réplique. La porte du



Porte du *haikal* du *Deir-Amba-Beschai.*

haikal est à six brisures, comptant chacune sept petits panneaux incrustés d'ivoire, où tous les thèmes de l'ornemaniste et du poly-

goniste se trouvent réunis. Tout en haut, ce sont des figures de saints, entourées d'attributs symboliques; au-dessous, des entrelacs déterminés par des cercles entrecoupés sur le centre; puis, des cercles tengeants, où la croix vient s'enchâsser; des médaillons cruciformes quadrilobés, où s'inscrit une autre croix, enveloppée d'arabesques foliacées; puis encore, un enlacement de *swasticas* circonscrits de cercles; des imbrications de croix sur réseau carré; et enfin, d'autres croix plus grandes, superposées selon des profils dentelés. A la deuxième et à la sixième feuillure, la mobilité du décor est parfaite. A la deuxième, l'intersection des cercles donne des croix losanges; à la sixième, un double mouvement de croix, suivant qu'on prend pour centre quatre petits pentagones, ou quatre petits quadrilatères irréguliers.



Porte du *haikal* du *Deïr-es-Souriani*.

La sculpture imitative s'est affinée cependant, et un peu plus tard, au xe siècle, à Babylone, un long bas-relief, partagé en six registres, retracera les épisodes de la vie du Christ et de pieuses

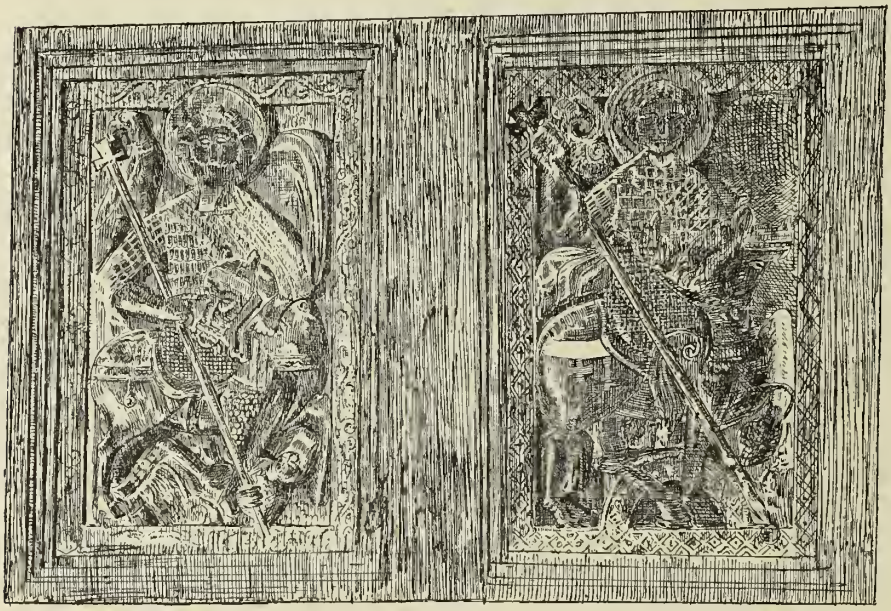
légendes, en un style curieux, qui tient plus du Moyen Age occidental que du byzantin. A la première scène, c'est l'Adoration des Bergers et des Mages, dans le cadre voulu de l'étable égyptienne. Dans un berceau, figuré par un haut coffre, divisé en caissons remplis d'arabesques et de croix, l'Enfant repose entre le bœuf et l'âne, au-dessus desquels plane un ange, tandis que de deux cercles où se cachent deux faces séraphiques, les rayons d'une gloire descendent vers lui. A gauche de la crèche, la Vierge veille, à demi couchée, vêtue d'une riche robe, la tête ceinte d'un nimbe de perles. A droite, saint Joseph est assis, les genoux repliés sur la poitrine, la tête appuyée sur la main. Au premier plan, deux bergers, la houlette sur l'épaule, s'avancent conduisant un agneau. En face d'eux, les Rois-Mages se prosternent aux pieds de Jésus et présentent leur offrande. Un cordon d'arabesques court autour de ce tableau ; des croix auréolées se détachent aux quatre angles ; une autre se pose, sur l'axe médial. On ne saurait nier la puissance des reliefs, la grâce expressive de cette composition, si pareille à celle des nôtres. La simplicité des attitudes, qui par maints côtés, rappelle celle des primitifs italiens, et particulièrement du Giotto. Les costumes sont magnifiquement brochés ; les chevelures, disposées par rangs de boucles étagées. Le groupement des personnages est suffisamment ordonné.

Saint Démétrius à cheval, le corps pris dans une cotte de mailles, les mains couvertes de gantelets, est un paladin oriental d'assez conquérante allure. Le cheval, bien caparaçonné, est assez soigneusement étudié, bien que le mouvement de l'encolure et du port de la tête soit faussé. Le saint, armé d'une lance fleuronnée d'une croix, fait face à l'ennemi, et déjà l'un des païens gît sous les pieds de sa monture. Le visage est largement traité, et son ampleur accentuée encore par un diadème posé sur le front et le nimbe dont ce diadème est cerclé. A dextre, un aigle au vol abaissé ; à sénestre, un écu timbrent le panneau.

Saint George, pareillement cuirassé, pareillement armé, pareillement nimbé, pareillement en selle sur une haquenée caparaçonnée, passe vainqueur d'une puissance invisible. Le grand dragon ennemi des hommes, si souvent représenté est absent. A sa place, une ellipse que foule les sabots de devant du cheval, et un petit

vase prennent dans la scène un sens symbolique. Devant lui, le saint tient un coffret finement sculpté. A dextre, s'étale cette fois une arabesque; à sénestre, plane l'aigle, l'aile abaissée, en une attitude qui fait songer à celle du vautour de Nékheb, dans les monuments anciens.

Abou-Sifaine (Saint Mercurius) complète cette triade de saints militants, dont les exploits remplissaient l'imagination populaire. Seule la mise en scène diffère un peu de celle des tableaux précédents. La pieuse figure se détache dans un arceau trilobé, dont

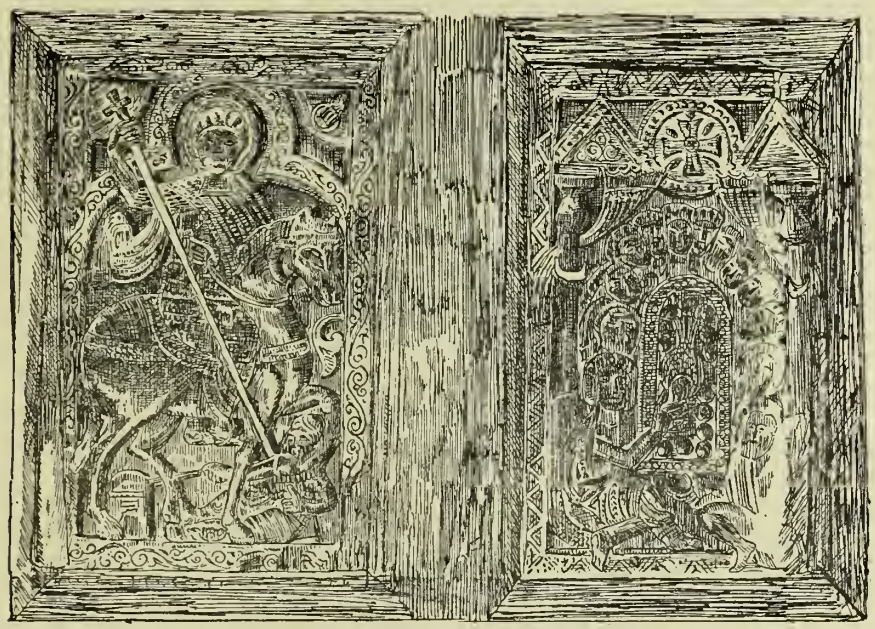


Saint Démétrius et Saint Georges. — Boiserie du *Deïr-Abou-Sergah.*

chaque tympan est orné d'une image emblématique. L'épisode est tout naturellement celui du triomple du saint sur Julien l'Apostat. L'empereur est renversé sous les pieds du cheval, percé d'outre en outre d'un coup de lance. Son casque est tombé dans la lutte, et a roulé à l'angle gauche du bas-relief.

Opposé à l'Adoration des Rois Mages, un dernier registre nous fait assister à la Cène. Le cadre, cette fois, est celui du *ciborium,* soutenu par deux colonnettes à chapiteaux bulbeux. Entre deux frontons triangulaires, la croix se dresse à son sommet, entourée d'une large auréole, tandis que les rideaux relevés laissent voir la

célébration du mystère. Au centre de ce sanctuaire, une table règne, carrée à l'une de ses extrémités, arrondie à l'autre, chargée d'un poisson et de douze pains. Au premier plan, Jésus est assis sur un coussin, la main étendue, en un geste de consécration, vers la table. L'absence de coupes ou de gobelets est à noter; il s'en suit que l'espèce du vin ne figure pas au banquet. Le poisson n'est là qu'à titre d'idéogramme, afin d'exprimer la parole du Christ : « Ceci est mon corps », puisqu'il équivaut à la phrase Ἰεσοῦς Χριστὸς θεοῦ Υἱὸς Σωτήρ. A l'entour les apôtres sont rangés.

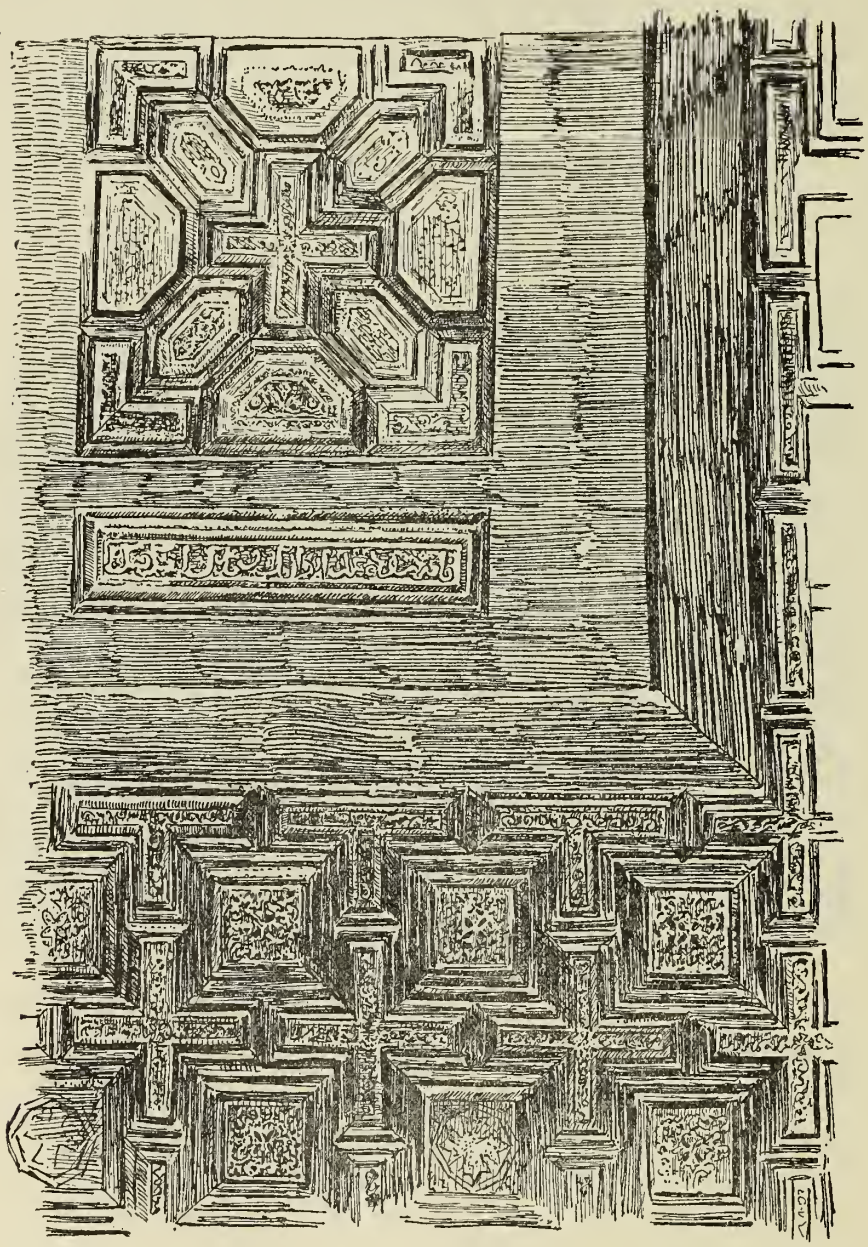


Saint Mercurius et la Cène. — Boiserie du *Deïr-Abou-Sergah.*

Complétant enfin cet ensemble, un panneau est divisé en cloisons, que remplissent des polygones entrecoupés sur fond d'arabesques. Dans un rectangle, des hexagones réguliers déterminent deux séries d'hexagones et de pentagones semblables, ou dont ses côtés sont égaux deux à deux. Le rinceau qui rampe sur le fond a une sûreté de dessin, une fermeté de lignes, qui ne gagneront rien dans la suite ; et les ressauts de la croix, prouvent une main exercée, rompue à toutes les difficultés de l'exécution.

La voie ainsi préparée aux polygonistes, les boiseries de l'Abou-

Sifaine et du Mohallakah devaient être l'affirmation parfaite de cette philosophie de l'évolution perpétuelle des choses, se transformant



Boiserie du *Deïr-Abou-Sifaine.*

sans cesse, pour obéir aux lois de l'esprit caché. Le rythme de cette symphonie de figures abstraites a ses principes, aussi absolus que

ceux de la symphonie musicale. Chaque ligne a sa valeur et sa tonalité. L'horizontale reflète le calme, la méditation et l'extase ; la verticale, l'aspiration, l'élan de l'âme ; les obliques disent la tristesse ou la joie, selon qu'elles sont convergeantes ou expansives. Les propriétés de ces quatre éléments expressifs furent tout le secret de compositions longtemps considérées comme purs caprices, alors qu'elles avaient su dire des raffinements de sensation qui toujours échappèrent à l'imitation.

Se basant sur ce précepte, que les polygones réguliers, étant toujours semblables à eux-mêmes, expriment des idées immuables, en même temps que mobiles, l'artiste d'alors s'ingénia à les disposer sur une trame ordonnée. Ceux de ces polygones dont le nombre de côtés est pair, synthétisent des sentiments pondérés, empreints d'une sérénité absolue ; ceux dont le nombre des côtés est impair, une mélancolie vague, le trouble, l'inquiétude, l'incertitude qu'entraîne leur manque d'équilibre et de symétrie ; et de la juxtaposition de ces deux formes se dégagent les différents modes dont il se servit. L'entrelacs, qui n'est que l'entrecroisement des lignes tracées dans une figure simple, un dérivé de cette figure, une superposition de polygones s'entrecoupant dans le polygone initial contribue à exalter l'impression donnée par l'image primaire et à en préciser la tendance. Voilà pour les moyens mis en œuvre. Dans leur union, le polygoniste procède de même que le musicien. Il choisit son réseau, qui équivaut à un dessin d'orchestre, où les contextures principales reviennent, ainsi qu'un rappel de thème, tandis que les figures secondaires sont comme autant de motifs mélodiques, ménageant les transpositions. L'entrelacs, c'est le récitatif qui nous en décrit les sensations cachées ; et les broderies semées dans les mailles, celles qui courent dans le dessin du thème transposé. Aussi, cet oratorio linéaire a-t-il su dire des nuances que l'art d'imitation n'a jamais su rendre. L'un fouille les replis de l'âme, l'autre s'arrête à l'épiderme ; tout ce qui est pensée est fermé pour lui. Deux principes de la polygonie se prêtaient merveilleusement, à cette matérialisation de l'invisible : la figure géométrale régulière, par sa symétrie toujours semblable à elle-même ; et de là, une impression d'éternité, d'autant plus forte, qu'elle sera un plus grand nombre de fois reproduite ; l'assemblage sur le réseau, car ces figures pourront être reliées par

une infinité d'enchaînements, où des retours périodiques, des rappels de thème, les ramèneront à des places fixes ; et de là l'idée des évolutions accomplies, la description des chemins du labyrinthe par lesquels la méditation a passé, d'autant plus subtiles, que l'agencement sera plus ténu.

Les figures le plus souvent employées par le polygoniste copte sont l'octogone, le décagone et le dodécagone, et cela a son importance. Pourquoi ce choix, alors que le trigone, l'hexagone et l'ennagone sont plus aisés à manier ? Abstraction faite des raisons symboliques, qui plaidèrent en faveur du trigone, cette forme dut être rejetée, parce que, ayant un nombre de côtés impair, elle n'eût point donné à la composition cette symétrie absolue, caractéristique essentielle de la sérénité de la foi alexandrine. Mais si le polygone est écarté, le réseau de l'assemblage dodécagone n'en est pas moins trigone. Quant aux entrelacs octogones, décagones et dodécagones il serait téméraire peut-être de voir en eux une manifestation des idées basilidiennes et valentiennes, l'Ogdoade et le Plérôme peuplés par les émanations. La tentation est grande pourtant, tant ces images sont symboliques, et les mailles délimitées par leurs côtés, propices entre toutes aux projections de lignes capables de donner l'empreinte des complexités et des ondoiements de l'âme, passant par ces mille détours qui l'avaient conduite, à force de subtilités, aux schismes et aux hérésies ; et qui, après comme avant Chalcédoine, la laissèrent inquiète, et la ramenèrent indéfiniment sur les mêmes chemins.

Cette loi de l'évolution polygonale, jusqu'ici méconnue, est claire cependant, si l'on suit pas à pas sa marche. Les premiers monuments de l'Église d'Alexandrie montrent ses balbutiements, transcrits sur pierre par de naïfs fidèles, qui ignorent l'algèbre et le tracé géométral. Puis, cette phraséologie lapidaire se constitue et s'épure. Elle s'épanouit enfin au XIe siècle, fidèle au principe qui dès le début, a été sien. C'est cette persévérance du Copte à s'attacher à cette polygonie, qui, de tout son art, reste l'essence. Il la crée de toute pièce ; ses premiers essais sont informes, mais il ne se rebute pas pour cela ; il poursuit, sans trêve ni relâche, la recherche de son idéal. Quand l'Islam s'est implanté en Égypte, qui se fait le constructeur et l'ornemaniste des mosquées ? Le

Copte, invariablement. C'est un Copte qui bâtit la *kaâbah* de la Mekke, un Copte qui édifie la mosquée d'Amrou, un Copte qui sculpte le *mimber* qu'on y élève ; un Copte, qui érige la basilique de l'émir Touloûn ; un Copte qui est l'architecte de cet autre merveilleux monument, la cathédrale de Sultan Hassan. Or, tous ces édifices sont marqués au sceau de la polygonie. Dallage du sol, parement des murs, système des voûtes, tout a pour principe, et pour principe vital, l'emploi du polygone et de l'entrelacs. Longtemps, ceux-ci ont été considérés comme l'indice parfait de l'art arabe ; ils se sont naturalisés tels, par l'intermédiaire des Coptes, mais au fond, ils demeurent leur bien. Il est inutile de décrire ici, à nouveau, les boiseries du Mohallakah et de l'Abou-Sifaine, cette étude ayant été en partie faite. Ce qui plaide surtout en faveur de ces boiseries, est que dans toutes deux, on retrouve l'imbrication de croix sur réseau carré. Les autres panneaux sont formés d'entrelacs étoilés de décagones et de dodécagones. La croix occupe le plus souvent le centre, mais n'est jamais la broderie du dessin, développé par le thème polygonal.

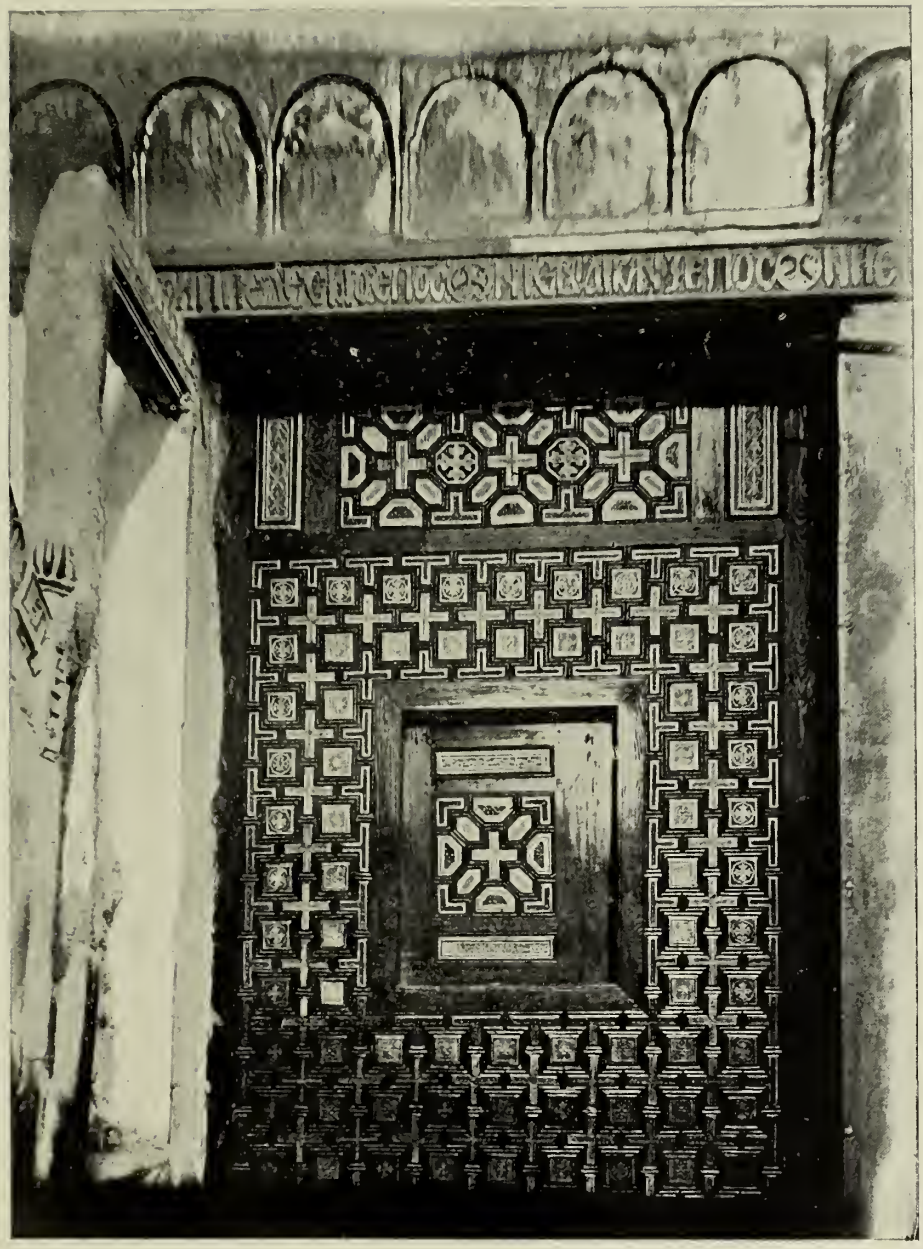
Le chemin parcouru est long, qui sépare cette sculpture des tentatives de la première heure. Les Grecs tout d'abord l'orientent vers l'imitation, mais cette tendance se trouve en opposition formelle avec l'hérédité de la race, et l'état d'esprit du moment. Sous l'empire de la ferveur, quelques maladroites ébauches éclosent, mauvais postiches de l'école byzantine. Mais la floraison s'étiole ; la plante n'arrive pas à s'acclimater ; elle disparaît pour laisser la place à des œuvres vraiment indigènes ; œuvres barbares, sorties des mains de praticiens qui n'ont reçu aucune tradition, aucun enseignement. Avant tout, ces pâles ébauches sont des interprétations symboliques du dogme ; ces stèles, pour ainsi dire informes, la quintessence du rite alexandrin. Puis, quand un tassement s'est fait, que la manière du sculpteur s'est un peu cultivée, apparaissent des monuments transitoires, où les lignes se rigidifient. Ce n'est plus l'imitation servile qu'il recherche ; à travers la forme, il poursuit la sensation. Il s'applique à modeler, non plus une image, mais l'impression que lui donne cette image. Fidèle à son origine, il préfère de beaucoup la pensée à la forme concrète, et les impressions flottantes à la réalité. Adonné à la méditation, il n'entrevoit

cette réalité qu'à travers le voile de ses conceptions religieuses. Elle ne lui inspire que des sensations philosophiques, nuancées, complexes; il évoque celles-ci à sa manière, par des abstractions, qui pour lui sont emblématiques; il incarne en elles son rêve inachevé. Son premier souci est d'en ordonner les proportions, afin de les rendre plus rythmiques. Il en fait une polygonie vivante ou végétale, pour y chercher cette symphonie des lignes qui chante à ses yeux le récitatif des contemplations. Le divin, que les Grecs avaient si grossièrement précisé, n'a pour lui aucune contexture déterminée. C'est l'infini, avec cette grandeur calme, particulière à l'Égypte et l'inéluctabilité des devenirs. Maître, par la géométrie, du mouvement des figures polygonales, il trouve enfin dans la philosophie du polygone cette impression de l'idéal de l'invisible; il rend visible cet invisible, sa composition selon la définition gnostique a un côté secret, caché sous la partie évidente et une partie évidente, qui se trouve sous le côté secret. Et par la superposition de l'entrelacs, il y greffe l'idée de l'évolution des choses, tournant dans un cercle inflexible pour s'y répéter indéfiniment.

VI. — La mobilité de la polygonie.

Cette mobilité de la polygonie, restée jusqu'ici ignorée, a cependant son explication scientifique. Le rôle joué par l'optique et les illusions visuelles dans la mouvance du décor, l'apparition et la disparition d'images brusquement profilées, s'imposant jusqu'à l'obsession, puis s'évanouissant soudain, dans l'enchevêtrement des entrelacs, a été rigoureusement établie. Deux causes concourent à l'exagérer : la polychrômie et les jeux de lumière et d'ombre. Aux phénomènes des illusions viennent alors se greffer ceux de la perception de l'espace et des couleurs.

Dans cette perception, le mécanisme de l'œil réalise deux choses : la projection d'une image nette sur la rétine, et le mouvement ayant pour objectif d'amener, successivement, les différentes portions de cette image dans la position la plus favorable à la vision. La netteté de l'impression rétinienne dépend alors du cristallin, lequel doit tendre à concentrer la lumière provenant de l'image. Pour cela,



Église du Deïr-Abou-Sifaine.

Boiserie incrustée d'ivoire, à gauche du chœur.

il lui faut être plus épais et plus arrondi pour les images rapprochées; plus mince et plus aplati, à mesure qu'elles reculent dans l'éloignement. Ces adaptations de l'œil constituent ce que les savants désignent sous le nom d'accommodations.

Enfin, le point où le nerf optique pénètre dans l'œil est dépourvu de sensibilité et ne répond point à l'excitation de la lumière; c'est ce qu'on nomme la tache aveugle. A son tour, l'acuité visuelle modifie l'apparence des images, au point de l'altérer complètement. Des lignes droites parallèles, vues à certaine distance, semblent sinueuses. Cela est dû, pense Helmholtz, à l'arrangement en mosaïque des cônes visuels. Les cônes touchés par les contours d'une ligne blanche sont excités, dans la mesure où ils sont atteints, ceux qui le sont fortement donnent la sensation de la ligne blanche, avec des irrégularités; ceux qui le sont peu se joignent à ceux qui ne le sont pas, pour donner l'impression de la ligne noire, avec des irrégularités semblables. Ce phénomène est connu sous le nom de mosaïque hexagone de Helmholtz.

Les intensités respectives de couleurs et de dessins s'amoindrissent avec la fatigue rétinienne. Le champ visuel se fait uniforme; les parties de la rétine qui sont fortement excitées sont abaissées; celles qui le sont peu s'élèvent à ce niveau, et chaque clignement d'yeux produit une illumination générale du champ de perception. L'œil s'adapte à l'intensité de la lumière, par une modification de la grandeur de la pupille, correspondant à d'autres modifications qui se produisent dans la rétine même. Une faible lumière est plus favorable à l'adaptation qu'une lumière incolore, ou trop chargée de colorants.

Ces modifications successives de l'image, selon l'adaptation, la fatigue rétinienne et la coloration des lumières portent le nom d'images consécutives. Celles dans lesquelles les relations de lumière et d'ombre de l'image originale sont conservées, sont désignées du nom d'images consécutives positives; celles dans lesquelles ces relations sont renversées, du nom d'images consécutives négatives. Les images consécutives positives ont le plus souvent les couleurs mêmes de l'image ou ses complémentaires; les images consécutives négatives ont la couleur complémentaire, invariablement. Ces dernières sont de beaucoup les plus persistantes, en raison de ce qu'elles pro-

viennent de la fatigue rétinienne. Le peu de durée de l'image consécutive positive est attribuée à celle-ci. Il s'en suit que l'image positive apparaît d'abord sous sa couleur vraie, puis la perd, pour prendre sa complémentaire. Mais, le point le plus important de ce phénomène est que l'image consécutive, perçue par un seul œil, (image consécutive monoculaire), peut sembler être vue par l'autre œil, d'où il paraît découler que le siège des images consécutives est central et non périphérique; autrement dit, qu'il réside dans les centres cérébraux et non dans les organes de vision.

Les images consécutives de mouvement sont produites par des mouvements réels, bien qu'inconscients, des yeux et ne sont comparables qu'aux mouvements apparents des objets vus dans le vertige. La mesure dans laquelle la représentation psychique du mouvement des yeux coopère à l'illusion n'a pu être déterminée jusqu'ici. Les recherches des savants n'ont abouti qu'à des systèmes vagues. Tous ces mouvements peuvent être considérés comme des mouvements de rotation autour de trois axes : axe sagittal, coïncidant à la ligne visuelle : axe frontal, s'étendant horizontalement de droite à gauche ; axe vertical, s'étendant de bas en haut. Théoriquement, ces trois axes s'entrecoupent à angle droit, au centre de rotation de la rétine. Le champ visuel est alors l'étendue que peut percevoir l'œil au repos, le champ de fixation, l'espace dans lequel le point de fixation peut se mouvoir, sans déplacement de la tête. La torsion désigne les mouvements autour de l'axe sagittal. Enfin, d'importance capitale est une tendance reflexe de l'œil, à se mouvoir de façon à amener toute image brillante, qui se trouve projetée sur la partie périphérique de la rétine, dans la région la plus nette de la vision.

De ces premiers éléments fournis à la critique par la science, il est aisé de dégager l'explication de nombre d'impressions esthétiques, engendrées par la polygonie. La mobilité apparente des figures s'explique; l'image consécutive, positive et négative, la fatigue rétinienne, le mouvement des yeux, l'établissent péremptoirement. Dans ces boiseries, aux incrustations d'ivoire teints, s'unissant aux ivoires blancs, pour décomposer le moindre trigone en au moins quatre trigones semblables, les grandes figures de l'entrelacs, profilées par les lignes blanches, impressionneront tout

d'abord la rétine. Puis, avec la fatigue de celle-ci, l'image consécutive négative apparaîtra; chaque clignement d'yeux illuminera la surface, mais en même temps, la mosaïque des cônes visuels suivra les contours esquissés. Le mouvement de rotation de l'œil, selon celui des axes autour duquel il évoluera, distinguera des combinaisons différentes. Si inconscients qu'ils soient, ces mouvements donneront aux images consécutives des aspects de figures de vertige. Et si, en même temps, une excitation cérébrale se produit chez le spectateur, ces apparitions de vertige se peindront comme autant de visions.

Voilà pour la mobilité des figures, la perception des couleurs et de l'espace la modifie encore d'une façon sensible. Voyons d'abord l'exposé de ses lois.

La sensation des couleurs est donnée par les couleurs premières ; le vert, le rouge et le bleu, selon Helmholtz ; le rouge, le vert, le jaune et le bleu, selon Hering. Une sensation de couleur peut être modifiée de trois manières : par le ton, la saturation et l'intensité. Les changements de tons sont produits par l'addition ou la soustraction du blanc; les changements d'intensité sont des changements dans l'éclat de la nuance. Ceci posé, la distribution de la sensibilité de la rétine s'effectue comme suit.

Au centre, la tache aveugle s'oppose à la perception nette des couleurs. Dans la zone immédiate, toutes les couleurs sont reconnues; dans la seconde, le jaune et le bleu seulement. Dans la troisième, toutes les couleurs semblent noires, grises ou blanches. Les changements de saturation s'obtiennent en ajoutant ce blanc ou ce gris. Le noir et le blanc en sont les deux extrêmes. Toutes les couleurs tendent vers le blanc ou le blanc jaunâtre. A leur minima d'intensité toutes les couleurs paraissent grises ou noires.

Lorsque l'étendue de la région rétinienne excitée est petite, les surfaces apparaissent incolores; lorsqu'elles sont un peu plus grandes elles semblent colorées, mais non sous leurs couleurs vraies. L'inertie rétinienne est différente pour les différentes couleurs. Celles qui sont unies à leur complémentaire semblent grises. Enfin, l'effet d'une couleur sur une autre, lorsqu'elle n'est pas mélangée avec elle, mais présentée à l'œil successivement ou simul-

tanément, dans un champ adjacent, est connu sous le nom de contraste; et l'on distingue le contraste successif, du contraste simultané. Le premier relève des images consécutives négatives et de ce fait ne constitue qu'un phénomène physiologique. Le second, au contraire, est considéré par Helmholtz comme un phénomène psychologique de faux jugement. Les contrastes sont accusés quand les couleurs sont près l'une de l'autre. La couleur qui se trouve modifiée est appelée couleur induite; la couleur inductrice est celle qui provoque la modification. Lorsque l'étendue de la couleur inductrice est considérable, et celle de la couleur induite petite, le contraste est visible, surtout sur la dernière; lorsque les deux étendues sont égales, l'effet est réciproque. Ces effets de contrastes sont frappants avec des lumières peu saturées, et ceux d'entre eux qui sont simultanés se perdent dans les effets plus puissants du contraste successif.

Une dernière cause modifie ces effets, l'antagonisme des contours.

Par contours, on entend les lignes de séparation de deux champs limitrophes, présentant l'un une couleur, l'autre une autre. Une partie de l'influence des contrastes est due au renforcement mutuel du noir et du blanc.

Pour ce qui est de ces phénomènes de coloration, on voit quel parti en pouvait tirer la polygonie. Dans les mosaïques de marbre ou de marqueterie, dans les boiseries incrustées d'ivoires, l'alternance des mailles polygonales, noires et blanches, est en fait constant. Le champ, ainsi délimité, se trouve circonscrit par un filet de largeur variable, donnant généralement la complémentaire. L'inertie rétinienne entrant alors en jeu, perçoit tour à tour le blanc et le noir. Quant aux figures polygonales polychrômes, aux trigones, pour ne citer que les plus simples, divisés en quatre trigones secondaires, dont chacun présente le plus souvent la même subdivision, leurs principes entraînent les mêmes phénomènes. Là encore, il s'en suit une mobilité de vision, venant se greffer sur celle des images consécutives, positives et négatives, et chacune des combinaisons polygonales, déterminées par l'une des couleurs, tour à tour, se profilera.

La perception de l'espace enfin, et les illusions qu'elle entraîne à sa suite complétaient en l'affirmant cette nuance esthétique, par-

ticulière à l'ondoiement de la polygonie. Une fois encore, il est nécessaire de revenir aux travaux de Helmholtz et de Hering.

La perception de l'espace repose sur des sensations rétiniennes et cinesthétiques des deux yeux ; et dans chaque acte de vision normale, une faible partie de ces sensations ou toutes peuvent jouer un rôle. Une observation importante, faite par Helmholtz, est connue sous le nom de cercles de direction. Ces cercles décrivent un damier, qui semble constitué par des parallèles. Cette illusion provient de la façon, dont l'œil peut parcourir une courte image consécutive, sans en quitter les contours. Ceux-ci ressemblent alors, pour l'œil en mouvement, à des droites, cette perception dépendant de celle qu'il a eue, alors qu'il était en mouvement.

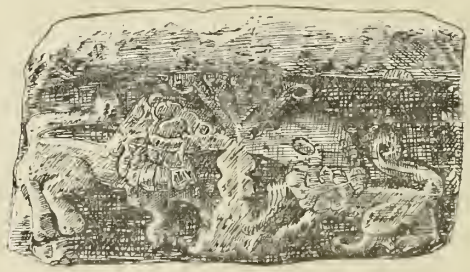
Un grand nombre d'illusions modifient la perception des figures planes. La cause la plus fréquente est le mouvement des yeux, et particulièrement leur tendance à suivre les contours. Les lignes ainsi vues sont plus nettes que celles qu'ils ne suivent pas, et les lignes qui ont à peu près la même direction que celles suivies sont favorisées, par rapport à celles qui ont des directions différentes. De plus, les espaces divisés paraissent plus grands que les espaces vides, et cela encore est dû à une différence dans le mouvement des yeux. Lorsqu'ils parcourent des espaces divisés, leur mouvement est rendu plus difficile, par les courtes étapes qu'il leur faut successivement faire. Le fait qu'une seule interruption au milieu de l'espace a un effet opposé s'explique par une tendance de l'œil, lorsqu'on marque le milieu d'une étendue, à embrasser, à la fois, toute cette étendue en fixant le milieu.

L'illusion du mouvement des figures immobiles dépend d'images consécutives positives, et du mouvement des yeux. Pour les cercles ou polygones concentriques, le phénomène va décroissant, à mesure que le nombre des subdivisions du champ diminue. L'illusion de l'agrandissement des surfaces brillantes, aux dépens des surfaces sombres concentriques est connue sous le nom d'irradiation. Cette illusion positive est due au brillant de la ligne qui sépare les surfaces noires des surfaces blanches. Le contour prend ainsi l'aspect d'une bande grise, située, partie dans le noir, partie dans le blanc. Dans l'irradiation négative, la ligne profite de toute la bande grise, près du bord, où se produit un accroissement ou une diminution de clarté.

L'action combinée de l'irradiation positive et négative explique la tendance des cercles blancs assemblés à prendre une forme hexagonale, lorsqu'on les regarde à certaine distance. Les grandes surfaces triangulaires subissent l'irradiation positive des cercles ; tandis que les parties où les cercles se rapprochent le plus conservent l'intégrité de leur surface, grâce à l'effet opposé.

Enfin, une grande loi de perception est celle des figures ambiguës. Pour ces figures, les changements de perception et d'interprétation paraissent dépendre de changements dans les centres mêmes de perception. Si des figures semblables sont imbriquées ; les unes peuvent être considérées comme fonds, par rapport aux autres. La transposition de fond est accompagnée d'un changement d'attitude mentale, dépendant en partie de ce premier changement, en partie du nouvel axe de symétrie des figures subordonnées, horizontal et vertical.

Ces extraits des observations de Helmholtz, Hering, Wundt, Weber et Zöllner résumées par Stanford suffisent à fixer quelques points de cette esthétique peu connue, qu'est celle de la polygonie. Dans les boiseries, le décor se profile presque toujours en blanc, sur fond noir. Les polygones à côtés multiples, décagones, dodécagones, rosaces à seize mailles étoilées participent de l'illusion du mouvement due à la division de leur surface. De plus, cette ligne de contour se rapprochant du cercle, l'entrelacs jouit des propriétés de l'irradiation. Lorsque, au contraire, le nombre des côtés du polygone va diminuant, carrés, pentagones, hexagones, octogones ; les axes visuels, horizontaux et verticaux, contribuent à la surestimation des surfaces, et agrandissent le champ de perception.



Lions affrontés sur l'arbre paradisiaque. — Musée égyptien du Caire.

Peinture de vase. — Collection de M. le Dr Fouquet.

CHAPITRE V

LA PEINTURE

I. — L'Enseignement.

Couvent des Cinq Églises. Fragment d'une fresque du chœur.

Bien que ignorante encore de la perspective et des jeux de lumière et d'ombre, la peinture laissait cependant le champ plus libre à l'artiste. L'irréalité de ses formes, la vie factice de ses couleurs étaient capables de se plier aux subtilités extatiques de l'âme altérée de contemplations. Aussi, fut-ce à elle, que de bonne heure, on vit l'Orient demander le plus l'ombre de ses rêves sacrés, suivant en cela d'ailleurs l'instinct des peuples spiritualistes. Et cet instinct, pour avoir été étouffé sous l'oppression hellénique, se réveilla tout à coup, plus vivace qu'aux derniers jours des anciennes civilisations.

En Égypte, principalement, la peinture avait joué un rôle particulier, qui l'appelait à être l'interprète par excellence du mysticisme copte. Dans les tombes anciennes, l'histoire de la vie de l'au-delà se déroule en grandes fresques, nous initiant aux phases de l'existence du double; et la croyance voulait encore que ces peintures ne fussent point une simple représentation de scènes invi-

sibles, mais se changeassent, chaque jour, en tableaux magiques, où êtres et choses se trouvaient, pour un instant, animés d'une vie égale à celle du maître du logis. Quand la chapelle était déserte, que parents et amis s'étaient retirés, après avoir accompli les rites consacrés, le double quittait le caveau et venait se glisser dans les supports qui le montraient assis au seuil de l'appartement funèbre. Alors, la table figurée, chargée d'offrandes fictives, devenait une table réelle, un double de table, paré du double des victuailles destinées au banquet. Les convives profilés sur les murs, devenaient des doubles de convives et tous les actes indiqués s'accomplissaient pendant un instant.

Quelque chose de cette tradition devait forcément subsister dans le christianisme, et pour cette raison, favoriser l'interprétation, par la peinture, des scènes du Mystère. Aussi, les plus anciens livres alexandrins nous parlent-ils de tableaux étalés aux murs des basiliques, ou placés dans les maisons des fidèles, pour leur assurer la protection de la Vierge, de l'archange Michel, de saint Georges ou de l'Ange du Seigneur. Malheureusement, cette ferveur de l'Égypte, pour ardente qu'elle fût, n'alla point jusqu'à vénérer particulièrement une image ancienne, qu'un lien rattâchât à la légende. Ce sentiment d'ostentation, maintes fois signalé au cours des précédents chapitres, poussa toujours les derniers venus à vouloir surpasser leurs devanciers, de sorte que, sur les vieilles fresques de l'église primitive, à peine écaillée, le beau zèle de quelque dévot posa une couche d'enduit, sur lequel s'étendit une nouvelle composition. Cette seconde fresque, qu'elle ait été ou non l'œuvre d'un maître, commençait-elle à pâlir, un autre dévot croyait faire œuvre pie, que de la recouvrir à son tour, si bien qu'aujourd'hui, il est difficile, pour ne pas dire impossible, de rétablir l'histoire de la peinture, aux premiers siècles de l'ère copte. Quant aux petits tableaux peints sur bois, bien peu, qui aient une origine indiscutable, sont parvenus jusqu'à nous. Ceux qu'on peut le mieux classer proviennent de couvercles de sarcophage, déterrés surtout dans les cimetières de Panopolis, d'Antinoë et du Fayoûm.

Cette persistance du sentiment égyptien chez le Copte est établie par maints récits édifiants, composés par les moines de la Thébaïde.

Écoutez plutôt ce passage, extrait du panégyrique de sainte Euphémie, présenté au lecteur par un scribe inconnu, comme ayant été conté par saint Athanase, afin d'exalter la puissance de l'archange Michel.

« Il y avait, sous le règne du grand roi Honorius un général nommé Aristarque, qui avait une femme bénie et pieuse, nommée Euphémie ; tous deux marchaient sans reproches, dans les voies de Dieu ». Suit la biographie des deux personnages. Mais, Aristarque, très malade, se sent entrer en agonie et fait à sa femme ses suprêmes recommandations : « Tu vois, mon aimée, que j'ai fini mon temps sur terre. La mort s'approche de moi. Ne cesse de faire aucune des pratiques que je faisais, surtout, au jour de l'archange Michel. » Ce à quoi, Euphémie répond : « Vive Dieu, je n'omettrai rien de ce que tu me recommandes. Mais je t'en prie, fais-moi faire un portrait de l'archange Michel, que je placerai dans ma chambre, afin qu'il me protège contre les coups de Satan. Tu sais, Mon Seigneur, qu'après ta mort, je mangerai mon pain dans les soupirs et les larmes; car la femme, après la mort de son mari, n'a plus d'espoir ni de vie. Elle ressemble à un corps sans âme, c'est une barque sans pilote pour la diriger. »

Émerveillé de ce beau discours, Aristarque envoie sur l'heure, car le temps pressait, « chercher un peintre habile ». « Celui-ci se mit à l'œuvre, fit un portrait de l'archange Michel, le garnit de pierres précieuses, et le couvrit d'une couche d'or pur. » Peu après, Aristarque meurt, et le Diable qui espère ne point perdre ses droits, prend mille formes pour tenter la femme bénie, réfugiée dans les larmes, quoique jeune encore. Tout d'abord, il revêt les traits d'une vieille religieuse, et par d'insidieux discours, lui conseille de se remarier. Comme un autre Méphistophélès, il étale devant elle des joyaux et des parures; puis, n'ayant pas réussi, revient à la charge, se montre sous les traits d'un nègre, « avec une barbe pareille à celle d'un bouc, les yeux rouges, comme le sang, les cheveux semblables à des soies de sanglier », ce qui, à notre point de vue, serait assez mal choisi pour plaire. Repoussé, l'Ennemi de la Vertu se représente à nouveau, ayant pris cette fois l'aspect d'un ange aux longues ailes, la robe serrée aux hanches par une ceinture d'or, la tête couronnée d'un diadème

incrustée de gemmes, et tenant un sceptre à la main. Mais le sceau de la croix manquait à ce sceptre, et ce détail apparaît heureusement à temps à la pieuse Euphémie. Sa vertu avait-elle été chancelante? Le brave scribe oublie de nous renseigner à cet égard. Nous voyons seulement que le Tentateur avait pénétré déjà dans la chambre de la dame, quand celle-ci constata l'absence du signe rédempteur sur l'armure du paladin céleste. Elle invoqua alors l'archange Michel, car, Satan l'avait saisie en lui disant : « Tu ne m'échapperas pas aujourd'hui ». Aussitôt Michel apparût « vêtu de l'habit royal et tenant dans ses mains un sceptre d'or, en haut duquel brillait la croix sainte. La chambre fut illuminée d'une clarté plus brillante que celle du soleil. Déjà il s'était emparé du Tentateur et le tenait dans sa main comme un passereau ; après l'avoir longtemps pressé, il le lâcha enfin, et le Réprouvé s'enfuit avec grande confusion. »

Comme on le voit, il ne peut y avoir aucune place au doute. La peinture copte, de même que la peinture antique, est avant tout un tableau magique, qui s'anime à la récitation du rituel. Les fresques de l'église traduisaient les épisodes habituels du symbolisme triomphal, mais lorsqu'elles représentaient Jésus, les saints, les archanges, planant aux voûtes du *haikal*, c'était surtout pour cette raison que le sanctuaire était leur maison d'élection, et qu'ils l'habitaient, de même qu'autrefois, habitait sa salle d'or, le double. Qu'un possédé du diable, tel que celui cité dans un autre récit « Les Merveilles de saint Georges » vint à pénétrer dans le saint lieu, pour le profaner, et aussitôt saint Georges arrivait en personne, saisissait le coupable, et le pendait à la chaîne soutenant la lampe de l'autel. Mille détails sont là, qui démontrent péremptoirement la chose. Quant aux panneaux de bois peints des sarcophages, tout commentaire du rôle qui fut leur est superflu. Le corps est recouvert de suaires et de bandelettes, à la mode chrétienne, enfermé dans une sorte de maillot, assujetti par des tresses. Sur le visage, où jadis un masque doré moulait les traits du mort, un petit tableau peint à la cire, qui est un véritable portrait s'enchâsse ; et comme tout dans la tombe chrétienne n'est que la transcription de la tombe antique, et que la personnalité de l'élu s'y met sous la protection du signe de sa foi, de même que par le passé, cette

présence d'un portrait peint, prouve seulement la survivance de ce besoin de conserver à l'habitant de l'au-delà un support à son effigie, plus parfait même que ne l'était celui d'autrefois, avec l'animation factice de son regard, de son teint, du pli habituel de sa bouche, du port de son front. Si bien, qu'au lieu d'avoir rompu avec l'ancien culte des morts, en devenant chrétienne, l'Égypte en avait simplement perfectionné les rites. Ces portraits furent les premiers essais de la peinture copte, et l'enseignement, une fois de plus, vint, en ligne droite, des Grecs.

Portrait d'éphèbe.
Musée égyptien du Caire.

Les plus vieux que nous possédions datent de cette époque incertaine, où l'Égypte n'était qu'à demi convertie au christianisme, et ont tous les caractères de la peinture hellénique. Aussi les personnages ne sont point des Égyptiens. C'est tantôt un Romain, aux sourcils relevés vers les tempes, aux yeux largement fendus en amande, aux lèvres sensuelles, au menton volontaire, avec quelque chose de singulier dans l'ensemble des traits; tantôt une Grecque, aux cheveux partagés en lourds bandeaux, au regard interrogateur, à la bouche maussade, aux épaules opulentes, le cou cerclé d'un collier; tantôt un éphèbe, au front juvénil, à la chevelure en broussaille; tantôt une Romaine à la physionomie hautaine. Tout au plus, peut-on noter, à côté de ces portraits gréco-byzantins, celui d'un sémite au nez busqué, aux yeux bridés, à la face large, aux pommettes saillantes, ou celui d'un jeune Nubien au teint bronzé, la tête ceinte d'une couronne d'or. La facture de ces œuvres, franchement païennes, a les tendances de l'école imitative. La couleur est posée par larges empâtements, le détail accusé sans trop de recherche; les ombres sont dégradées avec soin; les lumières savamment réparties; le rendu est suffisamment soigné. Le fond, jadis doré, faisant voir ces figures dans le rayonnement de la

tradition orientale, sans lequel n'existe point de vision glorieuse. Enfin, un vernis épais, assurait l'agrégation de la pâte et la préservait de l'action du temps.

Cette manière ne pouvait être celle du Copte, pour toutes les raisons précédemment exposées. Amoureux comme il l'était de l'irréel, il trouvait dans la convention du dessin et de la couleur l'aliment parfait de son mysticisme visionnaire, affranchi enfin de l'entrave insurmontable, que le côté matériel de l'œuvre sculptée lui avait imposée jusque là. Toutefois, il faut bien le reconnaître, si nombreuses que furent les peintures coptes, aucune n'eut jamais la moindre valeur esthétique. A quelles causes attribuer l'avortement de cette manifestation de l'art, la plus propre à toutes les interprétations idéalistes, alors que la formule est aux mains d'une secte, qui, pour cet idéalisme, n'avait reculé ni devant la persécution, ni devant le martyre? Insuffisance d'éducation d'une part, sans doute, bien que cette raison soit de peu de poids, lorsqu'il s'agit d'un aussi grand enthousiasme; répulsion pour la forme humaine surtout; et avant tout, ignorance de la perspective et des jeux du clair obscur.

Portrait de dame romaine. — Musée égyptien du Caire.

Tant qu'il s'était agi, à l'époque antique, de peindre les scènes de la vie du double, dans la chapelle de l'hypogée, toutes les phases de cette existence d'outre-tombe s'étaient précisées, ne laissant place à nulle incertitude. C'était des jours pareils à ceux que l'être avait vécus sur terre; leur projection colorée, entrevue sur la glace d'un miroir. Une partie même de ces peintures avait trait à la vie terrestre et se résumait à la biographie de l'habitant de la syringe. Ailleurs, c'était la représentation des funérailles. Tout cela, le peintre le voyait, y assistait chaque jour, et pouvait le retracer avec

cette perfection d'observation, cette minutie de mise en scène, qui fait la sincérité du tableau. S'agissait-il de montrer le devenir de l'âme à travers les régions funèbres et la métamorphose des dieux, l'artiste, qui avait reçu la tradition des premiers âges, la confidence des premières révélations, recourait à des formules toutes symboliques, dont le sens maintenant nous échappe. Les êtres mythiques, enveloppés dans le mystère de la nature uniquement divine, peuvent prendre à leur gré toutes les formes qu'il leur plaît. « Inconnu est ton nom, infinis sont les aspects que tu revêts, ô Dieu grand, » disent les hymnes et les litanies solaires. Il n'en était pas de même pour l'Alexandrin. Les anges ou les saints qui lui apparaissaient avaient une forme concrète, supra-humaine, vaporeuse et fugitive, telle que les contrastes de lumière et d'ombre étaient seuls capables de rendre. Leur silhouette se découpait comme un mirage, entrevu dans un rayon venu d'en haut, pour disparaître aussitôt. A la renaissance italienne, les grands maîtres tels qu'Orcagna et Tadeo Gaddi parvinrent à force d'idéalisme à illuminer leurs fresques, sans arrière-plan ni pénombre, de cette clarté de l'au-delà; mais du moins, ils possédaient la science de la dégradation des tons et des ombres. Au lieu de cela, le peintre copte, sans même savoir modeler une figure, ne procède que par teintes plates, posées par couches successives, et ne veut voir dans la figure qu'il évoque, qu'un support, d'où toute trace de vie a disparu.

Parti de cette donnée, ce peintre, si barbare que soit sa facture, conserve certaines qualités natives, suffisantes à nous prouver que, mieux instruit, il nous eut légué des œuvres intéressantes, fort différentes de celles du répertoire de Byzance. Au lieu de chercher l'épanouissement vital chez les héros de ses légendes, il se contente d'esquisser leurs traits, et le plus souvent n'applique aux visages et aux mains aucun coloris. Cette silhouette, comme spiritualisée, généralement tracée en rouge, d'un pinceau assez ferme, est la meilleure partie de la fresque, bien que les traits soient convulsés à plaisir, pour mieux rendre la béatitude des extases. La composition est naturellement symétrique; au centre, se détache la principale figure, isolée par des accessoires ; de chaque côté, se répartissent les personnages secondaires, groupés de manière à obtenir un équilibre parfait. Les attitudes sont rarement variées. L'ange ou le

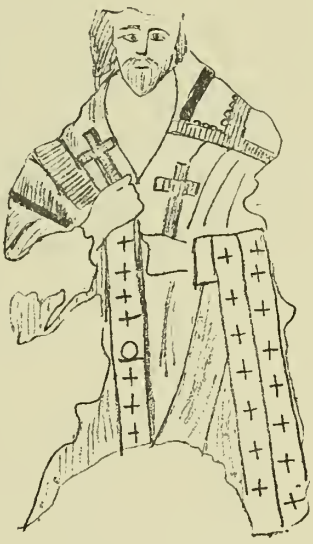
saint est habituellement représenté adossé à la muraille, debout, ou assis sur un haut fauteuil, la main droite repliée sur la poitrine, l'autre tombant le long du corps ou ramenée un peu au dessous de la première, afin de mettre en relief un objet consacré, le livre de l'Évangile, une palme ou la croix. Le détail des costumes est particulièrement soigné. La cause en est, que cette robe dont sont vêtus les acteurs de l'épopée sacrée est l'habit monacal, cet habit, dont le port seul assurait le salut, et qui, en dépit du proverbe, faisait le moine, si l'on en croit les paroles attribuées à saint Antoine. « Certes, l'habit des moines est digne d'être détesté par les démons. »

Les grandes pages du symbolisme triomphal ne s'étendent guère au-delà de l'abside. Rarement elles courent en frises sur le reste du sanctuaire; encore moins dans les nefs et le *narthex*. Le *deïr* Saint Siméon à Contra-Syène, est peut-être le seul monument où une fresque ait orné le cloître d'un monastère, tant la peinture était pour le Copte le tableau magique de la chapelle, qui participait au mystère célébré, le double du saint sous la protection duquel était placée l'église et qui recevait les actions de grâce de la foule, comme autrefois celui du mort dans la syringe, ou celui du dieu dans le temple érigé en son honneur.

C'est cette survivance de l'esprit ancien, dans la peinture chrétienne, qui, jusqu'ici, a rendu tant de tableaux inintelligibles, à qui n'avait point la notion du rôle joué amtrefois par la peinture. Si la statuaire, plus réaliste, plus matérielle, était l'habitacle, le support d'une personnalité invisible; la silhouette projetée en couleurs sur la fresque était le double de cette personnalité invisible, l'essence psychique désincarnée, indépendante même de ce support. Cette essence psychique jouissait de la faculté de se manifester; à l'appel du croyant elle s'animait et revêtait une forme réelle. C'est pour cela que les accessoires, emblèmes, symboles, sont si minutieusement étudiés. Leur signification magique avait trop d'importance pour que rien fût laissé imprécis; ils étaient les attributs donnant l'existence à l'être. Aussi sont-ils toujours la partie la meilleure, au point de vue exécution. Quelquefois même, ces accessoires sont accusés en relief, de façon à leur prêter plus d'importance. Tradition, qui, conservée à travers le Moyen Age, survit jusque dans les œuvres des Primitifs.

II. — Les procédés.

En tant que coloristes, les Coptes ont toujours ignoré l'emploi des demi-teintes. Les tons simples des divers ocres et quelques tons composés, à base minérale, constituaient toute leur palette, où le rouge ponceau, le vert émeraude et le violet dominaient, se rehaussant de rappels blancs et orangés. L'esquisse est, ainsi qu'on l'a vu déjà, tracée au pinceau, pinceau fait d'un jonc défibré à son extrémité, instrument fort rudimentaire, mais susceptible de fournir une incomparable pureté de trait, s'il est manié par une main experte. L'Égyptien antique n'en avait pas eu d'autres; et les dessins les plus délicats des XVIIIe et XIXe dynasties, ces chefs-d'œuvres de vigueur, de souplesse et de grâce que nous admirons encore, ont été tracés ainsi. Mais, le Copte n'avait point le doigté des vieux maîtres. Le talent de ceux-ci s'était perdu avec le secret de la belle calligraphie hiératique, à l'instant où la lettre grecque avait remplacé, dans l'écriture usuelle, les caractères dérivés de l'hiéroglyphe ancien. Les teintes de fonds sont étendues au moyen de larges brosses, faites, de même, d'une tige de jonc, beaucoup plus grosse. Pour les bijoux, broderies et accessoires, l'artiste recourait au calame, qui lui servait à esquisser.



Couvent des Cinq Églises.
Fresque du chœur.

Ainsi ramenée à ce rang, la peinture n'eut occupé qu'une faible place dans l'église, et les murailles du chœur, celles des nefs et du *narthex* eussent paru tristes. On remédia à cette pauvreté, peu en rapport avec l'idée du christianisme monophysite, en recouvrant toutes les parois de tapisseries géométrales, peintes sur stuc. Assemblages de polygones, guirlandes de feuillages, petits panneaux, où les attributs symboliques se groupent, entourés de palmes en-

trecroisées et de fleurs, se répartirent des soubassements aux voûtes, enserrant de toutes parts la pensée du fidèle dans leurs méandres inextricables. Aujourd'hui, les murs de briques crues, plaqués sur les anciens, sous prétexte de consolidation de l'édifice, masquent en partie le décor primitif. Mais qu'une brèche s'ouvre dans ces murs, que sur un point quelconque ils s'interrompent, et l'on en distingue de suite les vestiges. Dans les *deïrs* fameux, au couvent de Schnoûdi, à celui d'Anba Beschaï de Thébaïde, à celui de Saint-Macaire de Nitrie, la marque en a subsisté. Quelques revêtements de marbre polychrôme servaient au soubassement; jamais ils ne couvraient les nefs, la peinture géométrale y régnait en maîtresse. Et cela confirme, une fois de plus, le besoin, pour le Copte, de trouver dans la philosophie des lignes polygonales le rythme de ses sensations. Ainsi entourées, ainsi enlacées dans leur réseau, les scènes religieuses se dessinent vagues, pareilles à un rêve. A une vision apparue à travers les complexités de la méditation extatique, dans la perspective fuyante des félicités de la Jérusalem céleste, vers laquelle l'élan de l'âme aspirait.

III. — Le symbolisme triomphal.

Les premières peintures chrétiennes s'étaient étendues aux parois des catacombes de Rome et d'Alexandrie (1). Le répertoire du symbolisme militant s'était complu là à des représentations hiératiques; le sujet traité devant demeurer inintelligible aux païens. C'était la vigne; le Bon Pasteur, assis sous les ombrages du jardin paradisiaque, accueillant l'Orante; l'agneau, personnification de l'âme fidèle, pendant la vie terrestre de l'être humain; le vase de lait, emblème de la nourriture eucharistique, qui assure à cette âme le bonheur paradisiaque; la colombe de l'arche; le phœnix et l'Ichtys.

Bientôt pourtant, une intention nouvelle se fait jour dans ces peintures. D'une part elles tendent à exprimer les souffrances de la vie terrestre; de l'autre les béatitudes réservées à ceux qui ont su

(1) Al. Gayet, *L'Art byzantin dans les monuments de l'Italie, de l'Istrie et de la Dalmatie.* Introduction.

les endurer. Empruntées à l'Ancien et au Nouveau Testament, elles évoquent tour à tour Noé dans l'arche, le sacrifice d'Abraham, Daniel dans la fosse aux lions, les trois jeunes hébreux dans la fournaise, Suzanne accusée, Jonas vomi par le monstre, la Résurrection de Lazarre, la Guérison du paralytique. Chacun de ces tableaux synthétise l'idée de délivrance, de salut et de renaissance, que précisent les inscriptions dont ils sont accompagnés. Chacun d'eux affirme cet espoir en la paix et le bonheur éternels; chacun d'eux proclame Noé, Abraham, Jonas, Suzanne secourus dans le péril par la miséricorde divine. C'est la traduction en images des Recommandations de l'âme quand le malade est agonisant. — *Ordo commendationis animæ quod infirmus est in extremis.*

Aussi ces figures sont-elles montrées dans l'attitude de l'Orante qui rend grâce au Seigneur de la protection accordée. Le ressouvenir de cette protection réconfortait le croyant au milieu des horreurs des persécutions; c'était pour lui le gage de la sollicitude d'en Haut, qui devait le soutenir dans l'épreuve : la promesse de l'affranchissement prochain et du triomphe définitif. L'arche de Noé, vers laquelle la colombe descend est même quelquefois remplacée par le cercueil, d'où surgit l'âme chrétienne, et rien, plus que cette parabole, ne saurait démontrer la profondeur d'un symbolisme évident.

Lancé sur cette voie, d'assimilation des épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament à ceux de la vie du Christ ou des devenirs de l'âme de l'homme, l'art dogmatique se complût à traduire tour à à tour Tobie et le poisson, l'Ichtys divin; Job, pareil à Jésus outragé; David, vainqueur de Goliath, emblème de Jésus vainqueur de Satan, Jonas vomi par le monstre semblable au Christ enseveli et ressuscité et symbolisant du même coup, le mystère de la Résurrection.

A ces tableaux des peines de la vie terrestre, que le juste devait supporter, et dont il triomphait, grâce à l'appui d'en Haut, le besoin d'images consolatrices nécessitait tout naturellement l'opposition des félicités de l'âme affranchie, goûtant la paix paradisiaque. De bonne heure, les peintres s'appliquèrent à retracer le lieu de rafraîchissement demandé par le Canon de la Messe au Memento des Morts « *Locum refrigerii ut indulgeas deprecamur.* » C'est le jardin céleste, décrit par la vision de sainte Perpétue et la liturgie alexan-

drine ; verte prairie, ombragée d'arbres, semée de roses, où l'Orante est accueillie par le Bon Pasteur. L'arbre, à lui seul, suffit à l'indiquer; c'est quelquefois l'olivier, arbre de paix, le plus souvent, le palmier de la Jérusalem céleste. La rose est la seule fleur qu'on y voit éclore; des vignes y croissent, chargées de raisins ; des paons se posent sur les branches; de grands vases, d'où l'eau s'échappe, y représentent les fontaines jaillissantes, dont parle sainte Perpétue, dans le récit de la vision où elle aperçoit son frère « boire joyeusement à la fontaine du céleste jardin ».

Le banquet des élus est, sous une autre forme, le développement de cette idée première; l'opposition aux souffrances terrestres, du bonheur des bienheureux, assis à la table sainte. Ce tableau n'est d'ailleurs, lui aussi, que le commentaire des prières liturgiques, demandant l'admission de l'âme à ce banquet.

La glorification des sacrements s'attachait au plus saint de tous, la consécration eucharistique. Le prêtre y est figuré à l'autel, chargé du pain et du poisson. Au premier plan se dresse une image d'Orante, l'Église, l'assemblée des fidèles. C'est le pendant, dans la foi nouvelle, du sacrifice d'Abraham dans l'Ancien Testament. Une autre variante de la Glorification de la Messe est fournie par le repas des sept Apôtres au bord du lac de Tibériade. Un dernier symbole de l'eucharistie prodiguée aux fidèles est interprété par la multiplication des pains et des poissons.

La résurrection complétait le cycle relatif aux sacrements ; la vie spirituelle, acquise par le baptême, nourrie de l'eucharistie, ressuscite l'être, et le rénove dans la vie éternelle. C'est Jonas encore, que cette peinture nous montre, rappelé à l'existence par la puissance divine, et les détails du tableau restent les mêmes; l'un et l'autre n'ayant qu'un but, affirmer la résurrection de l'âme après la mort.

L'édit de Milan, en consacrant la paix de l'Église, ne transforma point l'origine toute funéraire des peintures chrétiennes. L'on se contenta au contraire de l'accentuer, en choisissant dans les Livres Saints les passages les plus propices à de nouvelles assimilations. Triomphante, la foi du Christ se plut à symboliser la victoire de ses confesseurs, dans les basiliques qui maintenant s'élevaient sur leurs tombeaux, où, aux premiers siècles, avaient été célébrés les mys-

tères. C'est alors qu'apparaissent, pour la première fois, le Christ, enseignant au milieu des Apôtres ; le Christ triompbant donnant la Loi et le Christ-Juge. Pour la première fois aussi, le Christ-Roi se substitue au Bon Pasteur. La figure du Christ-Juge comme ses devancières est inspirée par les prières pour les morts : c'est la synthèse de l'âme, appelée devant son Souverain Maître. L'âme, l'Orante voilée, s'avance, les bras levés, devant le Christ, qui d'un geste d'accueil l'admet à l'éternel repos.

Tous ces éléments essentiels du décor des catacombes, nous les retrouvons dans celui de la basilique. Ce décor, c'est le symbolisme des mystères qu'il lui faut énoncer. Il ne le peut qu'à l'abri du sanctuaire, où ses compositions sont le catéchisme en images où s'instruira le fidèle. La préface de ce livre saint commence au revers intérieur de la façade ; ses pages s'effeuillent graduellement aux murs de la nef, pour prendre fin sous la conque absidiale, avec la glorification du service qui y est célébré.

Au parvis, à la place où les fonts baptismaux et la piscine des purifications initient le néophyte à la vie de l'âme, on se trouve au seuil de la maison de foi et d'espérance. Les peintures retracent l'histoire des deux Églises ; les symboles des Évangélistes, les Prophètes annoncent la venue du Christ, les visions de l'Apocalypse, préparent l'enseignement que les tableaux suivants vont exposer. A mesure qu'on pénètre sous les nefs, on se rapproche du sanctuaire. Les fresques qui s'étendent à leurs murailles évoquent les saints martyrs, s'avançant vers le Seigneur, ou les épisodes de l'Ancien Testament, mettant en scène les précurseurs. Au chœur, où le mystère de la messe est célébré chaque jour, d'autres tableaux rappellent les sacrifices préparatoires d'Abel, de Melchissedech et d'Abraham. Sous la conque absidiale enfin, on est à la demeure divine. Au milieu, la figure du Christ se détache, revêtue des insignes de la royauté. Que ce soit celle du Christ donnant la Loi, ou du Christ-Juge, assis sur le trône du monde, ou debout sur la montagne sainte de Sion, c'est toujours le Souverain qui d'une main bénit et de l'autre tient l'Évangile, le Verbe de la Trinité, représentée par la main du Père, qui derrière lui émerge des nuées, sur lesquelles plane la colombe du Saint-Esprit. Saint Pierre et Saint Paul se pressent à ses côtés, entouré d'un chœur glorieux de

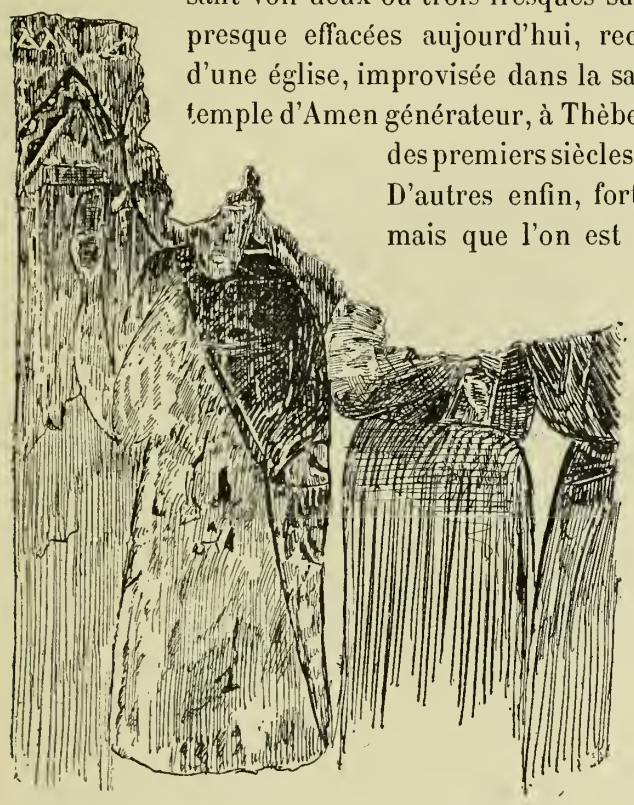
saints et de saintes, abrités sous les deux palmiers du jardin du paradis, où vient se poser le phœnix nimbé. Au seuil de cette demeure divine, Bethléem et Jérusalem s'estompent, comme en un lointain, indiquées par les maisons des deux villes, la première à droite, la seconde à gauche, marquant les deux termes de la vie du Sauveur, symboles des deux Églises, quelquefois personnifiées par deux figures de femme. Jérusalem, la ville de Salomon, l'*Ecclesia ex circumcissione*, Bethléem, la bourgade où vinrent s'agenouiller les Rois-Mages, l'*Ecclesia ex gentibus*. Un troupeau d'agneaux sort de chacune d'elles ; le troupeau des âmes fidèles, qui, à la recherche de sa nourriture spirituelle, se dirige vers l'Agneau divin nimbé, « debout sur la montagne de Sion » d'où jaillissent les quatre fleuves des Évangiles, Gion, Phison, Tigris et Euphrates, sources de vie et de salut, où, selon les Psaumes, « les agneaux et les cerfs courront se désaltérer ».

C'est de l'Apocalypse aussi que s'inspire tout le décor des tympans de la conque absidiale et de l'arc triomphal du sanctuaire. Au centre, apparaît encore l'Agneau divin, mais égorgé sur l'autel, au devant duquel le livre des sept sceaux est grand ouvert. La croix rayonne derrière lui ; à chacun des deux côtés se dressent les sept candélabres. Auprès d'eux sont les quatre symboles des Évangélistes. Au-dessous, en deux groupes, les vingt-quatre vieillards adorant l'Agneau, et tendant leurs couronnes vers lui.

Tandis qu'à l'abside, le symbolisme triomphal trônait ainsi dans sa plénitude, l'histoire des deux Églises prenait aux murs de la nef un développement considérable. Le parallèle des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament s'y précisait en un ordre méthodique, s'ingéniant à opposer la prédication des prophètes aux enseignements de l'Évangile, les épisodes de l'histoire d'Israël à ceux de la vie de Jésus. Les principaux chapitres de la Genèse, l'histoire d'Abraham, d'Isaac, de Jacob, de Moïse et de Josué alternent à l'Annonciation, l'Adoration des Mages, le Massacre des Innocents, la Présentation au temple. Le premier cycle aboutissant au triomphe de la loi mosaïque avec l'entrée à la Terre promise et la législation de Josué, le second au triomphe de l'Évangile avec le Christ donnant la Loi.

IV. — Les Fresques du symbolisme triomphal.

Les plus anciennes de ces peintures murales sont peut-être celles du couvent de Saint-Siméon, quoiqu'on ne puisse les faire remonter à la fondation du *deïr;* l'état de dégradation des stucs laissant voir deux ou trois fresques superposées. D'autres, presque effacées aujourd'hui, recouvraient les murs d'une église, improvisée dans la salle de l'offertoire du temple d'Amen générateur, à Thèbes, et paraissent dater des premiers siècles de l'ère des Martyrs. D'autres enfin, fort ruinées également, mais que l'on est en droit d'attribuer au règne de l'impératrice Hélène, sont encore reconnaissables dans une tombe, transformée en chapelle, au versant de la montagne voisine d'Antinoë, et qui fit partie jadis d'une laure disparue du *Deïr-Abou-Hennès,* le couvent de Saint-Jean.



Fragment de la fresque des douze Apôtres. — Couvent de Saint-Siméon à Assouau.

Au fond d'une crypte, située à droite de l'église du monastère de Saint-Simon, une longue fresque, la plus vieille de toutes, réunit les douze apôtres. La facture procède de l'enseignement byzantin. Pourtant les traits des visages déjà s'esquissent en rouge, sur le nu de la muraille. L'expression de l'ascétisme est l'unique recherche de l'artiste, qui, sans nul souci de la vérité anatomique, a naïvement creusé et déprimé l'ovale des faces, et donné à chacun de ses personnages des yeux démesurément ouverts. Rien à noter dans la pose tradi-

tionnelle de ces figures du symbolisme triomphal, semblables à celles qui, dans les frises des basiliques, s'avancent en longues files vers les jardins de la Jérusalem céleste, sinon que l'une d'elles a la main tendue vers le portail de l'église paradisiaque; devant une autre, volète un ange. Tout cela est rigide, mais prouve un idéal, alors que les peintures byzantines de même date sont encore marquées au sceau du matérialisme grec.

Au *narthex*, une autre peinture, de même style, montre la Vierge debout, entre Michel et Gabriel prosternés; mais ce qu'il en reste

Le Christ donnant la Loi. — Abside de l'église du *deïr* de Saint-Siméon à Assouan.

a tant souffert, que la scène est à peu près méconnaissable. Au *haikal*, plusieurs tableaux sont assez bien conservés. Dans la demi-coupole de la conque absidiale, le Christ donnant la Loi apparaît, assis sur un trône entouré d'une gloire, autour de laquelle se pressent les anges. C'est le Christ jeune, le Bon-Pasteur des catacombes, aux traits presque efféminés, mais empreints toutefois de l'ineffable douceur. La main gauche tient l'Évangile, la droite se lève en un geste de bénédiction sur le monde. Autour de lui,

les séraphins s'inclinent, les yeux noyés de félicité extatique ; et rehaussant l'éclat du tableau, une auréole de métal devait rayonner au sommet de la voûte, planant sur le front de Jésus, ainsi qu'on le voit encore au *deïr* Schnoûdi. Attitudes, groupement, draperies, tout, dans cette peinture, trahit un enseignement venu de Byzance. Pourtant, l'exécution a été atténuée, et l'expression des visages modifiée du tout au tout. Quoique très enclin à la joliesse mièvre, le peintre ne se souvient point trop des figures insipides de l'Olympe, son dessin le rapproche beaucoup plus de la manière des fresques romaines ou de celles de San Vital.

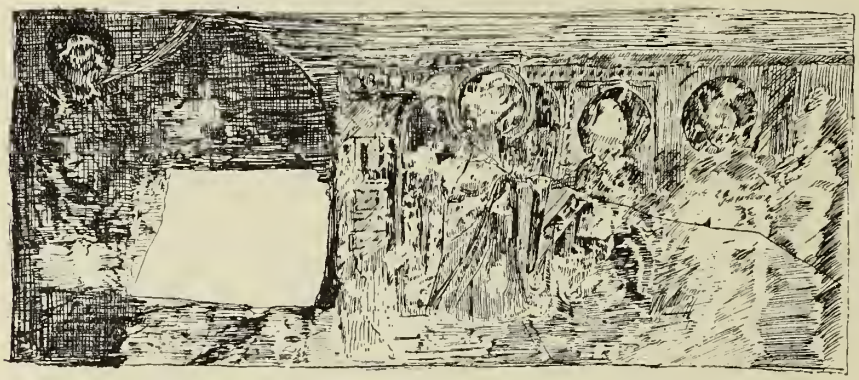
Au pourtour du sanctuaire, une vaste composition s'étend, recouvrant d'autres peintures plus anciennes, dont, de loin en loin, on retrouve la trace. Les élus sont assis côte à côte sur un divan, ombres de bienheureux assistant à l'office divin. On y remarque une répétition de mouvement d'assez bonne allure. La pose de chacun de ces saints est la même, le jeu des draperies reproduit indéfiniment le même ajustement. La couleur est pâle, le blanc et le gris dominent, soutenus par quelques rehauts de violet et de rouge. A côté de chaque tête, une lettre indique le rang du *theta*, *lama*, *oua;* si bien que, par induction, on peut supposer qu'au ciel copte, chacun gardait la classification et le caractère qu'il avait eus sur terre, ainsi qu'on l'a vu pour les moines de Pakhôme en *iota*, *xi*, etc., selon que leur esprit était simple ou tortueux.

Couvent de Saint-Siméon à Assouan. — Fresques du *haikal*.

A Thèbes, l'église consacrée dans l'ancienne salle des offertoires du temple d'Amon à son *haikal* décoré de cette même page du symbolisme triomphal ; saints représentés debout, drapés dans des robes brunes ou jaunes. A gauche, une fresque y mêle des

cavaliers, l'archange Michel et les milices célestes probablement. Les personnages sont effacés, mais l'ensemble des chevaux se restitue sans trop de peine. Le dessin a un sentiment suffisant du mouvement et du raccourci. La tête du cheval de droite, vue de face, se détache avec une vigueur exceptionelle, et les méplats du poitrail sont assez bien rendus, par des tons superposés.

Au *Deïr-Abou-Hennès,* plusieurs peintures sont fort importantes, l'Annonciation, la Nativité, la Fuite en Égypte, le Massacre des Innocents, et quelques icônes saintes. Le répertoire est barbare, l'exécution d'une insigne maladresse, et pourtant, maintes ten-



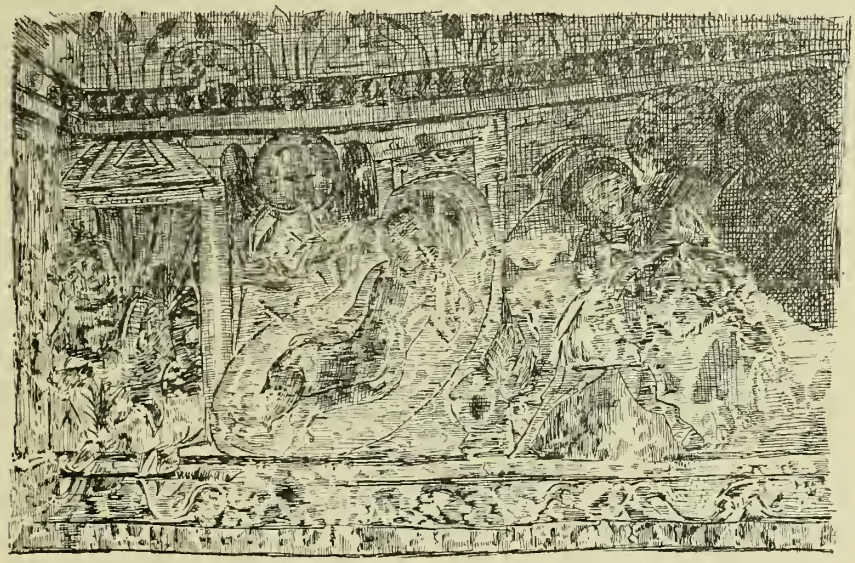
L'Annonciation. — Fresque du cloître du couvent de Saint-Siméon à Assouan.

dances symétriques, maints détails ébauchés, se retrouveront plus tard dans les œuvres du Giotto.

La scène de l'Annonciation se déroule dans le cadre primitif, qu'on retrouve souvent à l'aurore de la Renaissance. La Vierge est à genoux, sur les dalles d'une chambre, aux murs tendus d'étoffes et lambrissés. L'attitude est humble et presque craintive. L'ange, le corps penché en avant, la tête respectueusement inclinée, se tient debout devant elle. Puis, c'est la scène de la Nativité. Au porche d'un édicule à fronton aigu, portail d'église identique à celui des stèles funéraires, la Vierge est étendue, en partie dérobée aux regards par un voile. A ses pieds, l'enfant repose sur un coussin, protégé par un chérubin, qui veille sur son sommeil. D'autres figures, celle des Rois-Mages sans doute, occupent le reste du tableau. Plus loin, c'est la Fuite en Égypte, la Vierge tenant

l'Enfant, assise sur l'âne. Dans le lointain, se découpent les tourelles d'un édifice pareil à un vieux castel.

Les tons dominants de ces peintures sont l'ocre rouge et l'ocre jaune, soutenus par quelques rappels de violet, de vert, de noir et de blanc. Si le dessin est mauvais, on ne peut nier, dans la distribution, un évident symbolisme. A gauche, le naos où réside la Vierge est comme le sanctuaire d'occident des anciens temples, la région du couchant où le soleil est enfanté. A droite,



L'Annonciation, la Nativité et la Fuite en Égypte. — Fresque du *Deïr-Abou-Hennès.*

Jésus étendu sur le coussin fait songer à l'Horus naissant, qui apparaît à l'aurore. Entre ces deux principes de l'ancien dogme, manque il est vrai la troisième personne de la triade égyptienne, le dieu père, Amen, auteur des choses, mais la figure de l'ange a pris place, et représente l'ange créateur des systèmes de Simon, de Basilide et de Valentin. D'après ces systèmes l'arkhon, le *Pater Inatus*, n'a pas de manifestation, pas de forme perceptible. Les æons émanés sont ses ministres ; et le dernier de ces æons, l'æon Jésus. Tout cela peut paraître subtil, mais il ne faut pas oublier que les plus grands vulgarisateurs du christianisme en Égypte ont été, somme toute, les gnostiques. L'hérédité de la race antique s'incarnait dans le dogme élaboré par eux. Condamnés par les

conciles, ils furent publiquement désavoués, mais leur croyance resta celle des anachorètes, quelque soin qu'ils aient pris de les anathématiser.

La scène du Massacre des Innocents se passe au palais d'Hérode. Le gouverneur de Judée trône sous un portique à colonnes, sur la frise duquel est écrit son nom — ΗΡΩΤΕϹ —. Le sceptre en mains, il est flanqué de deux officiers, debout derrière le fauteuil,

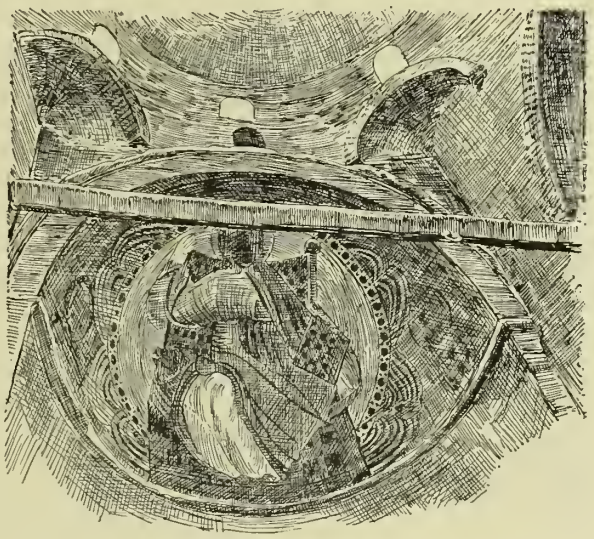
Le Massacre des Innocents. — Fresque du *Deïr-Abou-Hennès.*

garni de coussins, d'où, tranquillement, il préside à la tuerie. Détail qui montre combien pour le Copte l'auréole n'était point un emblème d'élection, mais de puissance, est que le front d'Hérode est nimbé. A droite, côté de l'orient, où l'Horus Jésus était né, les soldats égorgent les petites victimes, et déjà les cadavres à leurs pieds s'amoncellent. L'action est figée, mais cette absence de mouvement rend cette répétition des mêmes figures d'exécuteurs plus saisissante, plus tangible l'autorité souveraine d'Hérode; et par suite, celle du Seigneur, qui l'aura confondu.

A la dernière scène enfin, le Christ est debout au milieu des Apôtres, les mains levées pour la consécration de la Cène dans

le geste des figures égyptiennes décrivant le *kha*. Par là encore cette peinture se relie au symbolisme antique. Les Saintes Espèces deviennent pour le Copte le *double* du corps et du sang divins.

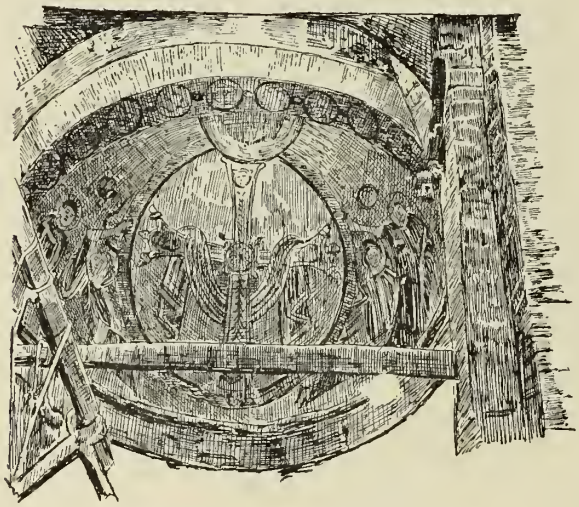
Les fresques du couvent de Schnoûdi semblent dater de la fondation, tant l'ordonnance est conforme au symbolisme triomphal de Byzance. Au *haikal*, l'abside centrale est remplie par une composition, pareille à celle du sanctuaire de Contra-Syène, le Christ donnant la Loi, assis, la main gauche posée sur l'Évangile, la droite levée vers le ciel. Mais si le thème est identique à celui du *deïr* Saint-Siméon, les détails de l'exécution font de la fresque de l'Amba Schenoûdi une peinture caractéristique. L'image du Christ, largement traitée, n'a plus rien de l'aspect habituel du Bon Pasteur.



Le Christ donnant la Loi. — Fresque de l'abside de l'église de Schenoûdi.

C'est le Christ-Roi, épanoui dans la plénitude de sa souveraineté humaine. Son trône est tendu de riches étoffes à carreaux. Le corps pris dans une robe blanche, sur laquelle se drapent une tunique violette et un manteau rouge sombre, le Rédempteur s'isole dans un orbe, encadré d'une bordure de rosaces. A ses pieds, l'Ennemi du genre humain, personnifié par un monstre à tête de bouc, à ailes de chauve-souris, git abattu. Des médaillons répartis dans les angles de la voussure, enferment une série de petits tableaux naïfs, retraçant les divers épisodes de la Glorification de la Messe. Et, tout au sommet de l'arceau, une gloire d'or éclaire la scène, comme autrefois le disque ailé, l'habitant de *Houd*.

Au sanctuaire de droite, un autre tableau, conçu selon les mêmes règles, confirme cette assimilation singulière. C'est la variante copte de l'Ascension, entre Bethléem et Jérusalem, les deux termes de la vie terrestre du Sauveur. Dans un ovale, que dominait également une gloire, la croix est peinte, drapée d'un voile. Le Christ s'enlève au-dessus d'elle, deux saints sont debout à son pied. Le disque plane dans l'espace, à droite, irradié, répandant des flots de lumière; à gauche, obscurci par les ténèbres, et comme éclipsé, laissant la croix dans un crépuscule. Ce seul trait suffirait à démontrer l'inclination du Copte vers la recherche de l'idéalisme obtenu par des jeux de lumière et d'ombre, qu'il met en contribution toutes les fois qu'il le peut.



Fresque de l'abside de droite de l'église de Schenoûdi.

A côté de ces œuvres vraiment coptes, sinon par la facture, du moins par les réminiscences du passé, faut-il citer celles des couvents de Scété de Nitrie? Quelques-unes sont assez anciennes, mais sans grand intérêt. Au *Deïr-Abou-Makar,* les petites chapelles du *Kasr* contiennent deux ou trois groupes d'images semblables à celles du couvent de Saint-Siméon, reproduisant les mêmes icônes de saints, les épaules couvertes des mêmes robes, tombant sans plis jusqu'à terre. Le faire est rude, l'esquisse jetée à grands traits. Au sanctuaire de l'église principale, des figures ornent les tympans de l'arc triomphal, les trompes et les niches de la coupole. Mieux étudiées, elles sont quelque peu postérieures à celles du *Kasr* et peintes dans une gamme de tons plus heureux. Le mouvement est mieux entendu et les têtes sont plus expressives. Le *Deïr-Amba-Beschaï* enferme, lui aussi, quelques fresques d'assez médiocre exécution. Le morceau

principal consiste en une sorte d'apothéose de saint Georges. Le chevalier traditionnel de l'église copte, passe au galop devant une rangée de bienheureux. Le mouvement est suffisant, mais par contre le dessin gauche, sans proportion, et les personnages qui entourent saint Georges sont disposés d'une main inhabile. Les lois du recul sont encore inconnues au peintre, et à défaut d'elles, il ne sait point donner à son héros une grandeur surhumaine, selon le procédé habituel, ce qui eut modifié l'effet.

Les peintures du *Deïr-es-Souriani* reconnaissent, elles, ce principe, bien qu'on ne puisse les classer comme œuvres coptes. Deux fresques importantes ornent les conques absidiales des sanctuaires latéraux, une troisième règne au *narthex*. Au *haikal*, celle de droite enferme en un diptique l'Annonciation et la Nativité ; celle de gauche est consacrée tout entière à la Dormition de la Vierge.

Saint-Georges.
Fresque du chœur de l'église de l'Amba Beschaï de Nitrie.

Dans la scène de l'Annonciation, la Vierge, vêtue d'une robe bleue, la tête ceinte d'une auréole, se tient au seuil d'un château aux briques rouges, bien appareillées; et devant elle, l'ange s'incline, avec une grâce qui n'a rien d'oriental. L'ajustement des costumes n'est pas davantage celui des draperies byzantines. Plis, couleurs, broderies, ont une lointaine analogie, avec les modes italiennes et rappellent la manière des précurseurs. Cette parenté est encore plus sensible à la scène de la Nativité, ou les détails des vêtements sont évidemment empruntés à quelque tableau venu d'Europe. La Vierge, couchée sur un coussin, repose auprès de l'Enfant. Cette fois, sa robe est bien celle des premières madones, robe bleue collant au corps; voile retombant en plis lourds sur l'épaule. L'agencement des langes dans lesquels Jésus est lacé, accuse seul

une origine égyptienne; mais la tunique dont sont couverts les bergers marchant vers la crèche, le regard fixé vers l'étoile, est celle qu'on retrouve chez les primitifs italiens.

En tant que facture, l'œuvre est unique. Cependant la gamme est sombre et bitumeuse, le dessin sec et nerveux. Les figures sont trop grandes et trop maigres, les visages osseux montrent trop la tension vers la recherche de l'ascétisme. Les vêtements, bien que flottants, n'ont ni légèreté, ni souplesse, mais ce n'est déjà plus la lourde chappe, sous laquelle le corps disparaissait pour ne laisser au regard que l'habit monacal. C'est moins spiritualiste peut-être, moins hiératique. Pourtant cette individualité s'efforce de refléter un idéalisme, non plus condensé en une formule abstraite, mais incarné sous des traits humains.

La scène de la Dormition de la Vierge est composée, dessinée et brossée avec les mêmes qualités, les mêmes défauts et les mêmes tendances. Sur un lit drapé, la Mère du Sauveur est étendue, entourée d'une foule de saints et d'apôtres, tandis que dans un médaillon placé au sommet de la conque absidiale, se détache la figure de Jésus. Deux autres médaillons, plus petits, enferment des têtes auréolées d'anges. Cette peinture, exécutée dans la même tonalité que la précédente, a tous les caractères essentiels des tableaux religieux. Elle est symétrique, à ce point que les deux moitiés se font rigoureusement équilibre, avec leur groupement pareillement ordonné de personnages. Un axe passe par le milieu du tableau. Il coupe en deux le médaillon enfermant l'image du Christ et les rosaces où s'abritent les séraphins sont situées à égale distance de la ligne ainsi tracée. Si loin de la manière habituelle au Copte que soient ces peintures, leur distribution est cependant encore régie par les lois de l'ancien symbolisme, la Nativité est à l'abside du levant, la Dormition de la Vierge à celle du couchant.

L'Ascension se rapproche davantage de la facture copte tout en restant traitée de la même façon que les deux fresques précédentes. Le Christ plane dans une gloire, au sommet de la voûte, entre deux soleils; l'un, celui de droite, illuminant le ciel; l'autre, celui de gauche, laissant la terre dans les ténèbres. Les Apôtres rangés au premier plan suivent le Maître du regard.

V. — Les Tableaux peints sur bois.

Des petits tableaux peints sur bois, bien peu nous sont parvenus, pour cette raison sans doute, que l'or et les pierreries entouraient les fronts ou se sertissaient aux croix et objets placés dans les mains des glorieuses icônes. Deux ou trois, tout au plus, figurent au musée égyptien du Caire, ou dans quelques collections. Le principal représente la Vierge tenant l'Enfant dans ses bras. La visage, aux traits réguliers, reproduit le type des madones du

La Vierge et l'Enfant. — Tableau peint à la cire sur bois. — Musée égyptien du Caire.

Moyen Age. Le voile qui entoure sa tête, les plis multiples de sa robe, la pose des bras n'ont rien d'égyptien. Deux anges, l'un à droite, l'autre à gauche conservent davantage le souvenir des œuvres byzantines. Leurs manteaux ont de larges broderies et des ceintures filigrannées d'or ceignent leurs reins. Rien dans cette peinture ne proclame une tendance vraiment copte. L'expression triste et résignée de la Vierge, le visage naïf et rieur de l'Enfant n'ont rien de commun avec le répertoire habituel aux peintres des *deïrs*. Commandait-on ces tableaux à quelque artiste hellénique? L'Égypte a toujours eu le don d'attirer les philosophes, les artistes et les

littérateurs. A l'époque copte, cette attraction fut irrésistible. Quand le panneau du musée du Caire fut peint, l'école d'Alexandrie avait certainement disparu. Mais longtemps après cette disparition, son renom lui survécut et fascina tout le vieux monde. Nombre de voyageurs accouraient encore vers la ville des Patriarches, restée pour eux le berceau de la nouvelle civilisation.

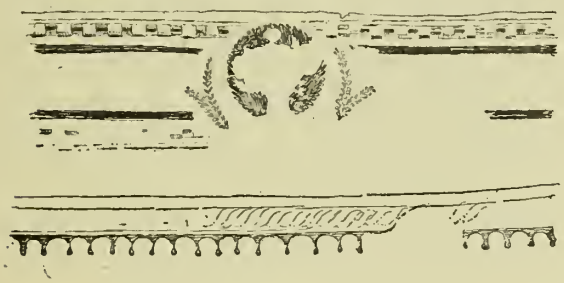
La Vierge et l'Enfant. — Tableau peint à la cire sur bois. Musée égyptien du Caire.

Une petite plaquette de la collection de M. le Dr Fouquet donne deux portraits, malheureusement fort mutilés, mais qui conservent intacte la tradition copte, et sont comme une réplique en couleur des anciennes sculptures symboliques. Le haut montre une femme, aux lourds cheveux, maintenus par une rangée de grosses perles; aux nattes pendantes, mêlées de sequins. Les yeux, démesurément ouverts, sont bordés d'un trait noir, qui en exagère l'importance. La bouche est fortement bridée, le menton massif. Le coloris est particulièrement intense. La pâte forme, sur certains points, relief. Les ors, plus encore, s'enlèvent, pareils à des rehauts métalliques. La teinte est sombre; le visage gris brun, le manteau violet. Le second portrait est celui d'un homme. Dessinée sommairement dans la manière archaïque, la figure est géométrale, l'œil rond, le nez triangulaire, la bouche ovoïde, le menton carré. Les rides accentuées du front et les plis du cou annoncent que ce portrait est celui d'un vieillard.

Panneau peint à la cire. Collection de M. le Dr Fouquet.

VI. — Les peintures décoratives.

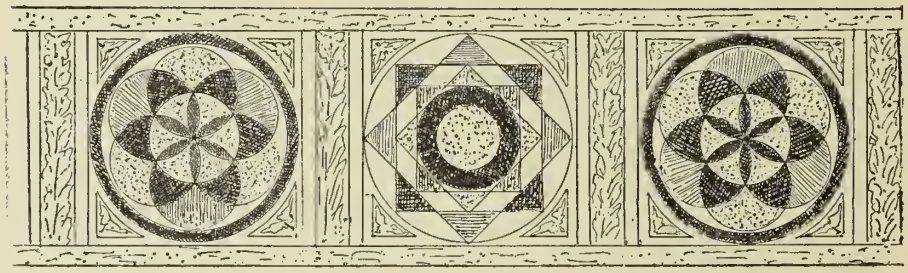
Faut-il classer comme peintures les frises décoratives, ces tapisseries géométriques, servant d'entourage aux fresques triomphales et étendant leur revêtement symbolique au parement des murailles? Oui, si l'on ne considère en elles que l'effet obtenu par les contrastes de nuances; quoique à vrai dire, elles relèvent avant tout du polygoniste, qu'il se serve, pour formuler sa pensée, de la sculpture, de la mosaïque ou du dessin. Par la gamme des tons, cette symphonie acquiert ce quelque chose de si spécial, désigné sous le nom de coloris musical, qui lui donne sa plénitude. Cette complémentaire de la ligne est si nécessaire à l'idée, que les entrelacs gravés sur bois ou sur pierre ont été jadis peints. Ces tons, ainsi employés, sont toujours simples. La palette de l'artiste ne comporte que les sept couleurs primitives; tout son art consiste à ménager leur opposition, ou à faire prévaloir une vibration.



Frise d'une chapelle de la montagne d'Antinoë.

L'enchaînement polygonal doit-il éveiller dans l'esprit du spectateur une sensation de puissance occulte, d'inéluctabilité de lois mystérieuses; le tracé sera monochrôme, de manière à ce que tous les grands axes se poursuivent, sans qu'on puisse distinguer les figures élémentaires et s'arrêter à leurs détails. Est-ce, au contraire, une sensation de mobilité, de renouvellement, le contraste des nuances, tranchant les unes sur les autres, soulignera la répétition du polygone élémentaire et en indiquera le rappel. Le choix des couleurs n'est pas indifférent non plus et sert à exalter l'idée énoncée. Les rouges violents appartiennent aux élans d'aspiration, triomphe, gloire, extase; le bleu, le blanc et le noir aux pensées méditatives; le vert et le jaune à celles de contemplations. Par la superposition des unes aux autres, le polygoniste parvient à préciser l'intensité latente dans la super-

position de l'esquisse. Sur un réseau rouge, destiné à marquer l'inflexibilité de l'invisible, le système de l'assemblage se profilera en tons divers, selon la pensée qui y préside, et sera blanc, noir, vert, bleu, violet ou jaune, selon le sentiment à matérialiser. Là, est tout le secret du talent du peintre polygoniste, et du choix des teintes mises à contribution par lui; aussi méconnu jusqu'ici, que celui de la trame qu'elles rehaussent. Notre instinct critique, faussé par une admiration préconçue pour la plastique, admiration sans examen, qui nous a été inculquée, se rebelle à la croyance que des œuvres aussi abstraites puissent cacher une impression aussi vivace et aussi profonde; et encore aujourd'hui, il suffit qu'un maître réputé ne voie en elle qu'un caprice ou qu'un moyen de recouvrir une étendue, pour que sans réfléchir, nous le répétions après lui. Et pourtant, il faut bien le redire, puisque cette vérité

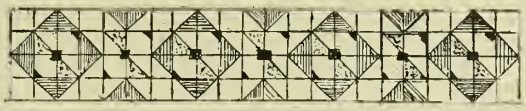


Frise de l'église consacrée à Thèbes dans le sanctuaire du temple d'Amon générateur.

est aussi méconnue; il n'existe en art aucun thème plus spiritualiste que la polygonie. Elle est à l'imitation ce que la musique est à la parole, un moyen d'énoncer des sensations que les mots ne peuvent exprimer.

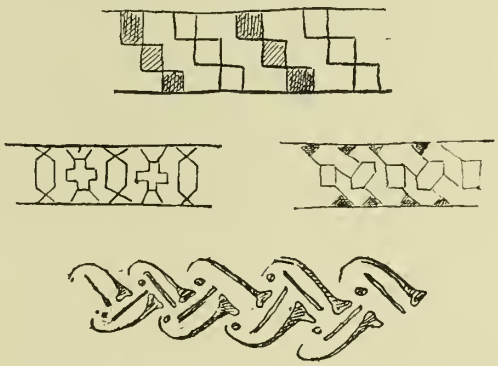
Qu'il suffise de mentionner comme types de ces peintures celles de l'église de Thèbes, partagées en panneaux carrés, où, dans un cercle s'inscrivent des rosaces données par l'intersection de sept cercles de même diamètre, décrits de manière à s'entrecouper sur la circonférence du cercle initial. Chacun des segments sphériques ainsi obtenus se remplit d'un ton brun, jaune ou vert; le grand cercle enveloppant est rouge; les angles du carré circonscrit sont gris et blancs, avec feuillages verts, mouchetés de noir. D'autres panneaux, alternant à ceux-ci, ont un cercle, où s'inscrivent deux

carrés entrecoupés sur l'axe, et déterminant un octogone étoilé et un octogone régulier, où deux cercles concentriques, à leur tour, s'inscrivent. Des guirlandes de feuillage cloisonnent le tout, de même que dans les sculptures des stèles, tandis qu'en frise, court un assemblage de carrés et de triangles, disposé sur un réseau à mailles réticulaires, décrit par de larges traits.



Frise de l'église de Thèbes.

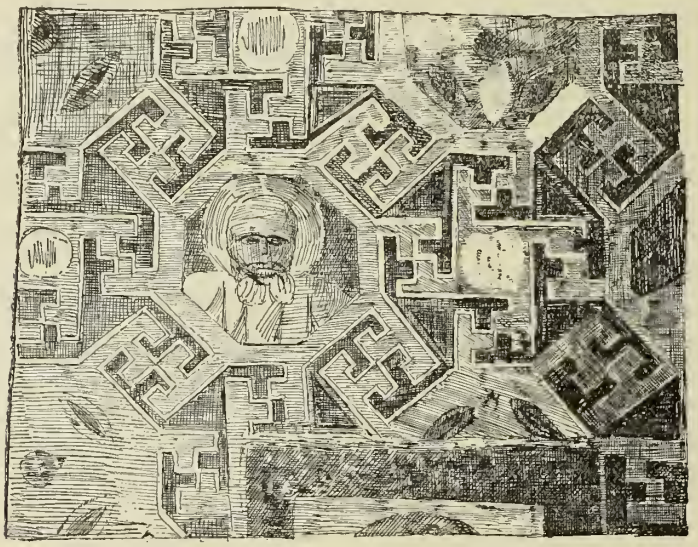
Au couvent de Saint-Siméon, un réseau pareil porte un semis de carrés, de croix, d'hexagone et de cercles, formant cordons continus, ou servant à relier des fleurons cruciformes. A la naissance des voûtes, s'étalent des chevrons gironnés. Le plafond de l'une des cryptes est particulièrement caractéristique. Son dessin, prototype parfait des premières marqueteries arabes, a pour éléments un enchaînement d'octogones et de carrés. Chacun de ces octogones en contient un plus petit, inscrit, où se détache un portrait de saint ou un fleuron cruciforme. Dans l'espace compris entre les polygones, une frette crénelée circule, tracé en brun, noir et vert. Or, ce dessin est précisément celui qui servit aux premiers essais de l'art islamique ; et soit à Baghdad, soit au Caire, l'essence même de la polygonie fut cette série de lignes parallèles, coupées par des pendiculaires établissant avec elles des mailles carrées, dans lesquelles on mène diagonalement les mêmes espaces, à l'intersection de chaque carré ou de chaque second carré.



Frises de l'église du couvent de Saint-Siméon à Assouan.

La décoration des couvents d'Anba Schenoûdi et d'Anba Beschaï de Thébaïde préfère à ces frises continues les petits tableaux renfermant des cercles inscrits, des losanges, des feuillages, des

enlacements de circonférences ou d'hexagones s'entrecoupant sur le centre ou le milieu des côtés. Les tons adoptés ne sortent point de la gamme des bleus, des verts et des jaunes. Le rouge est rare et ne sert qu'à lisérer les contours, afin d'y mettre le sceau de son absolu. La coupole du *deïr* Abou-Makar a, par contre, une natte circulaire entièrement estampée en rouge. Dans la crypte du *deïr* Abou-Hennès, on remarquera que la bordure des tableaux est faite de petits carrés bleus, rouges et jaunes, ainsi qu'autrefois dans la chapelle des tombes antiques, et qu'au-dessus de ce cadre, germe



Plafond de la crypte du couvent de Saint-Siméou à Assouan.

une frange de petites palmettes, remplaçant les ornements en fer de lance, désignés sous le nom de *kaker*.

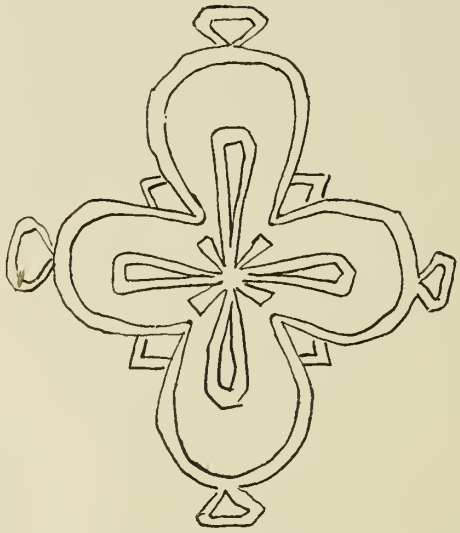
Ainsi, au résumé, la peinture est des trois arts du dessin celui qui, quoique le plus apte à se modeler au sentiment religieux, l'a le moins bien interprété, entre les mains du Copte, pour cette raison, que celui-ci ne disposait point des jeux de lumière et d'ombre, et que la couleur lui permettait tout juste de hiératiser les personnages du drame divin, sous un type conventionnel. Mais, qu'il abandonne le répertoire animé, la polychromie devint, pour lui, un moyen de plus, qu'il met au service de la polygonie; et de l'opposition des nuances, mêmes primitives, il tire un effet nouveau.

La répulsion pour la forme humaine qui avait éloigné le sculp-

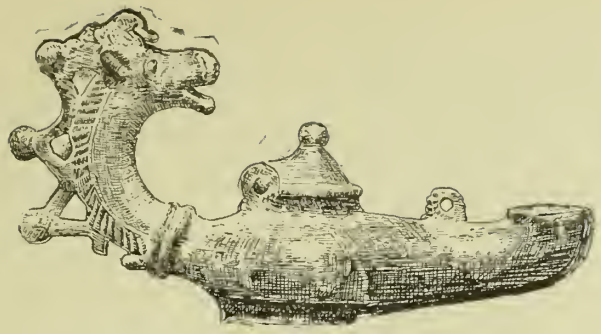
teur de l'imitation, l'entraîne également vers les compositions ornementales, foliacées ou florescentes. Les pages du symbolisme triomphal se réduisent à quelques tableaux essentiels. Sous son pinceau, les branches arabescales se tordent symétriquement, en une série d'inflexions, à travers le réseau d'un assemblage invisible, où se joue la rêverie extatique. Des fleurs idéalisées s'épanouissent, s'enroulent, pyramident, rayonnent, courent en semis, revenant fatidiquement à des places fixées, sur des orbes pareils, à travers les mailles d'imperceptibles entrelacs. Une préoccupation absorbe cette école, la recherche du fantastique, elle repousse de parti-pris tout ce qui rappelle la réalité.

Ce que voulait l'âme dans le sanctuaire nouveau, c'était avant tout, un abri de recueillement et d'espérance. Les fresques triomphales lui retraçaient l'histoire du dogme, et évoquaient symboliquement, pour elle, les félicités qui l'attendaient dans l'au-delà. Mais une lacune séparait les deux termes de cette existence spirituelle, ce passe de ce futur, lacune que devait combler le souci de l'existence terrestre. Sans doute, pendant cette période d'épreuves, elle devait se nourrir de l'aliment de vie, réservé au troupeau des fidèles brebis. Cet enseignement la tournure prise par le christianisme alexandrin le faisait tenir tout entier dans la béatitude de l'extase. Les Livres-Saints étaient la source où chacun puisait. Chacun selon son tempérament en commentait les paraboles, mais le point fixe vers lequel tendaient ces commentaires demeurait le même toujours. Et cette rêverie, ne pouvant se matérialiser en une forme concrète, devait, tout naturellement, se traduire par des rythmes et des formes abstraites; de là les chants liturgiques; de là aussi la polygonie arabescale ou linéaire, qu'on a eu tant de peine à expliquer. Cette polygonie devait être foliacée et florescente d'abord, pour cette raison, que son point de départ était puisé aux méditations consacrées à ces jardins du paradis, semés de plantes verdoyantes et de fleurs embaumées, coupés de sources limpides et remplis du vol des oiseaux. Et de fait, les premiers essais tentés en ce sens furent des enchevêtrements de lianes chargées de fleurs irréelles, à travers lesquels volettent les paons et les colombes; où les cerfs et les agneaux de l'Apocalypse viennent boire aux vases figurant les quatre sources de la montagne de Sion.

Aussi, aux murailles des *haikals*, aux voûtes des sanctuaires surtout, les peintres coptes réservaient la polygonie arabesque, plus rêveuse, plus mystique que la polygonie linéaire. Par contre, dans les nefs de la basilique prévalait principalement de la polygonie linéaire, si précise, si implacable, qu'elle a su traduire à merveille les inquiétudes les plus secrètes de l'âme; et par un raffinement d'idéalisme, ils encadraient de ces compositions les pages de l'histoire du dogme, empruntées aux Livres-Saints. Aux yeux du fidèle, chaque légende apparaissait, enfermée dans un cadre d'immuable, qu'entourait son commentaire mobile; et de parabole en parabole artistique, le triomphe de la foi éclatait en images intelligibles seulement pour lui. Il se sentait emporté très loin, vers cette région du mystère où aspirait sa pensée. Instinctivement il cherchait les tableaux dont l'aspect exaltait son aspiration. Et de même que les pages du Testament et de l'Évangile, il les entrevoyait enserrés dans une autre polygonie, qui, autant et plus que la parole des prédicateurs, lui disait la félicité des ombrages du paradis.



Rosace cruciforme de la chapelle du couvent de Saint-Siméon à Assouan.



Lampe funéraire de bronze. — Musée égyptien du Caire.

CHAPITRE VI

LES ARTS SOMPTUAIRES

I. — Les bronzes.

Poignée de bronze. — Musée égyptien du Caire.

Le travail des métaux avait été poussé fort loin dans l'Égypte antique ; il était impossible qu'une tradition, si lointaine et si obscure qu'elle fût, n'en parvînt point jusqu'au Copte et ne s'imposât point à lui.

Si nombreuses avaient été jadis les diverses applications du bronze aux usages courants, si multiples les formes auxquelles il s'était prêté, entre les mains de l'ouvrier, qu'insensiblement, l'art s'était imposé au métier, et s'était infiltré jusque dans la fabrication des ustensiles domestiques. Le dernier chaudronnier de Memphis ou de Thèbes se doublait d'un véritable artiste, qui sur l'anse ou le goulot de la plus commune des aiguières, sur la panse ou le rebord de l'écuelle ou du bol réservé aux plus grossiers usages, savait semer des fleurs de lotus, de gracieuses silhouettes de gazelles ou le masque

grotesque du dieu Bès. Alors même que toute trace de décoration disparaissait de la pièce martelée par lui, le goût inné de la race se retrouvait dans le galbe du vase, dans l'élégance et la grâce de ses proportions. Buires, bouilloires, sébilles, pots, ont une sobriété de contour inconnue aux autres écoles. Quant aux œuvres d'art proprement dites, aux statuettes coulées en bronze d'or, aux objets de luxe destinés au culte, aux pharaons ou à leurs grands dignitaires, rien n'en égale l'ampleur et la pureté. De légères ciselures les brodent d'inscription, de scènes de la vie civile ou religieuse, de plantes ou de figures d'animaux, dessinées avec une sûreté de main extraordinaire. Les lions principalement ont une grandeur majestueuse; une expression de force et de souplesse incomparable;

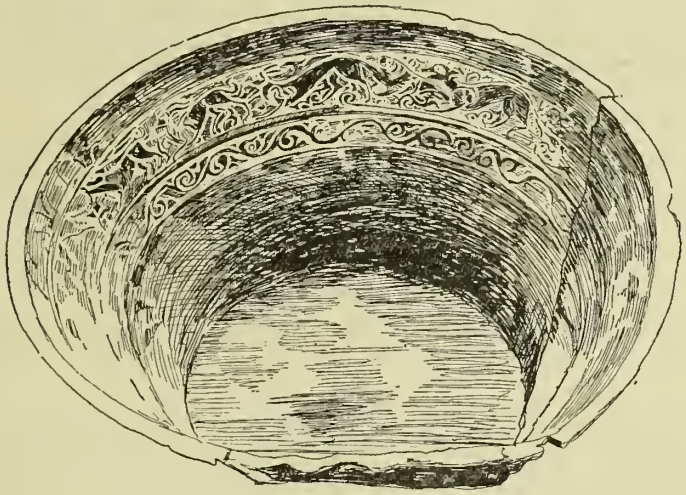
Vases de bronze. — Musée égyptien du Caire.

c'est le fauve saisi sur le vif, et rendu avec une merveilleuse sincérité.

Aussi, tandis que les premières ébauches du sculpteur et du peintre copte sont barbares, en raison de la pénurie d'artisans, et de l'impossibilité où sont les nouveaux venus d'assimiler la facture ancienne à l'idéal de la doctrine chrétienne, une survivance remarquable de la contexture et du décor d'autrefois est visible sur les premiers bronzes d'Alexandrie. C'est la même sveltesse de ligne; la même prédilection pour l'ornementation faite de légers rinceaux et d'animaux entrevus à travers leurs lianes; le même amour pour les grands félins. Le lion, si affectionné par le ciseleur égyptien, l'est encore du bronzier copte, quand bien même il n'est point une image symbolique, ainsi qu'il en est dans la plupart des thèmes de sculpture. C'est pour lui une représentation familière, qu'il mêle à ses compositions, abstraction faite de toute préoccupation

dogmatique; une tradition, rien de plus. Cette prédilection, toutefois, est plus relative qu'absolue. Cependant la descendance directe du répertoire et de ses procédés est assez sensible, pour reconnaître en l'artiste chrétien le continuateur de celui de l'Égypte pharaonique, sans chercher ailleurs un enseignement nouveau.

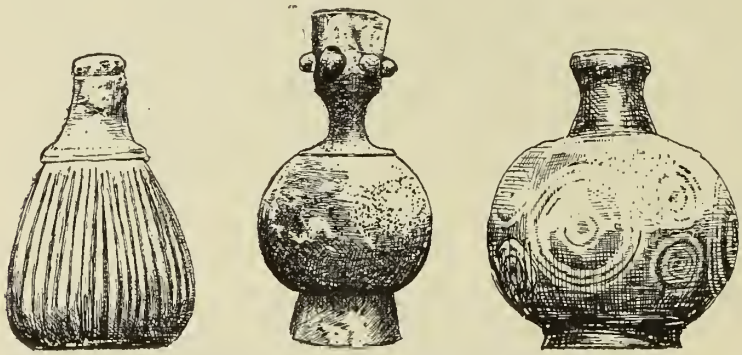
Rien ne ressemble plus, question de fini à part, à un bassin ancien, qu'un vase copte du musée égyptien du Caire, cerclé intérieurement d'une double zone d'arabesques, refendue par un filet. Dans la plus large, passe un troupeau d'antilopes et de gazelles, digne du ciseau d'un graveur saïte. N'était la présence de croix, tra-



Bassin de bronze. — Musée égyptien du Caire.

cées à l'extérieur, on pourrait presque le lui attribuer. Ou bien, ce sont de petites bouteilles de bronze, tantôt fuselées, tantôt arrondies, ici côtelées, là rayées de cercles concentriques. Un cordon de fleurs épanouies, dérivées du lotus, s'enroulera autour d'un seau à eau lustrale; ou bien encore, un petit pot à trois pieds aura exactement le galbe d'un pot thébain. La finesse du modelé, à travers toutes les combinaisons nouvelles, subsiste. L'alliage du métal et la main d'œuvre varient à l'infini. La proportion du cuivre est de quatre-vingt-cinq à quatre-vingt-dix pour cent, contre quatorze à neuf pour cent d'étain et un pour cent de fer. Certains alliages ne renferment même que soixante pour cent de cuivre, et la teinte est alors d'un jaune pâle. Les pièces ainsi obtenues sont partie cou-

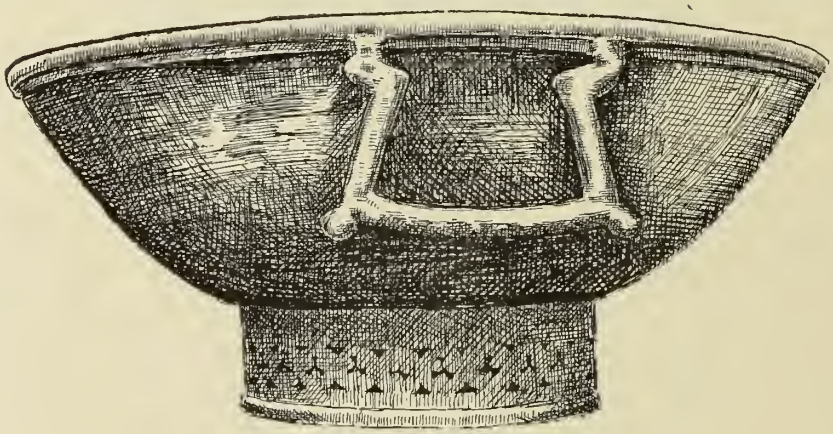
lées dans un moule de terre réfractaire, partie repoussées au marteau, partie retouchées au burin. Le procédé désigné sous le nom de « fonte au carton » semble jusqu'ici être resté inconnu; du



Bouteilles de bronze. — Musée égyptien du Caire.

moins, toutes les pièces que nous possédons sont massives. Si par hasard quelques-unes présentent des cavités, c'est que le moule pouvait être retiré sans difficulté.

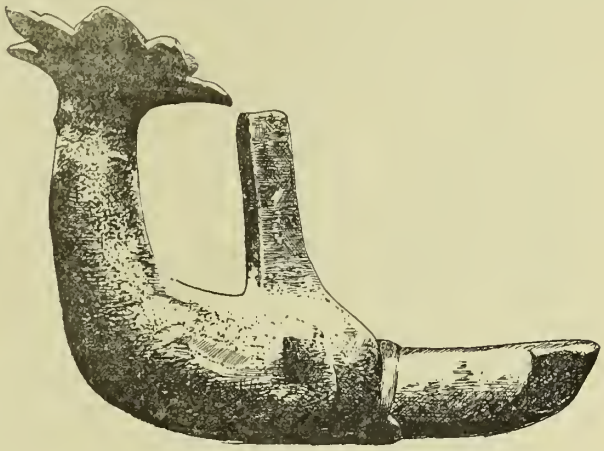
Cette facture, empruntée au répertoire ancien, s'altère cependant au contact de Byzance, principalement lorsque l'objet est consacré



Bassin de bronze. — Musée égyptien du Caire.

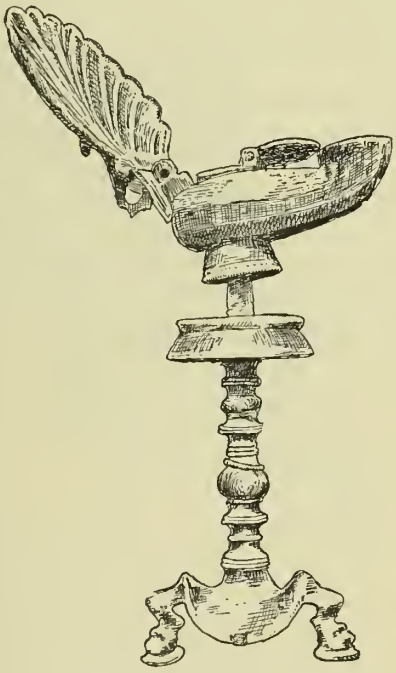
au culte. C'est un bassin pourvu d'anses, le pied ajouré d'entrelacs; une lampe sépulcrale, de forme à peu près romaine; une autre, montée sur un pied; un brûle parfums, timbré de fleurons; un réchaud, à trois pieds contournés en griffes de lion. Pourtant, la

lampe sépulcrale s'évase à son sommet, en fleur de lotus, afin d'indiquer l'idée de renaissance, associée à celle de la flamme et pourrait être, à ce titre, rangée parmi les pièces symboliques : l'autre, montée sur tige, a son couvercle palmé en lotus épanoui. Le brûle parfums appartient tout autant à la manière copte qu'à celle de Byzance; et le réchaud, avec son grillage réticulaire en losange, rentre dans l'orbe du système polygonal.



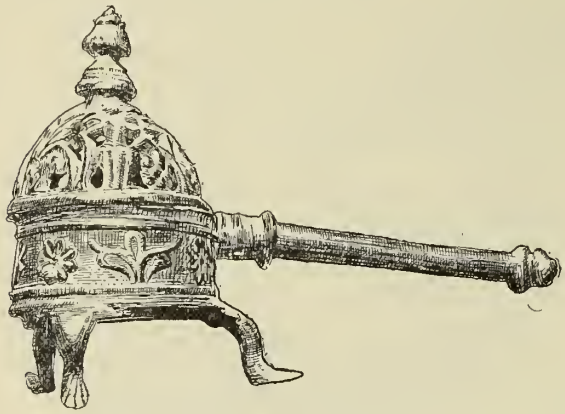
Lampe de bronze. — Musée égyptien du Caire.

C'est, d'ailleurs, le propre de toutes ces œuvres, de n'avoir pas de caractère absolu; d'être incertaines et composites. Diverses tendances se font jour en elles, qui se concilient le plus souvent assez mal. Atavisme d'une part, imitation de l'autre, souci de se mettre en règle avec les prescriptions de l'Église se heurtent en un amalgame disparate et éternellement s'y contredisent. A côté d'un pot hexagonal, dentelé sur ses rebords en lotus, une lampe aura pour poignée un animal apocalyptique, d'assez bon travail du reste; mais ce qui, plus que toutes ces réminiscences et ces influences, est curieux à constater, et qui n'a pas été signalé, est la présence de masques gnostiques, sur la plupart

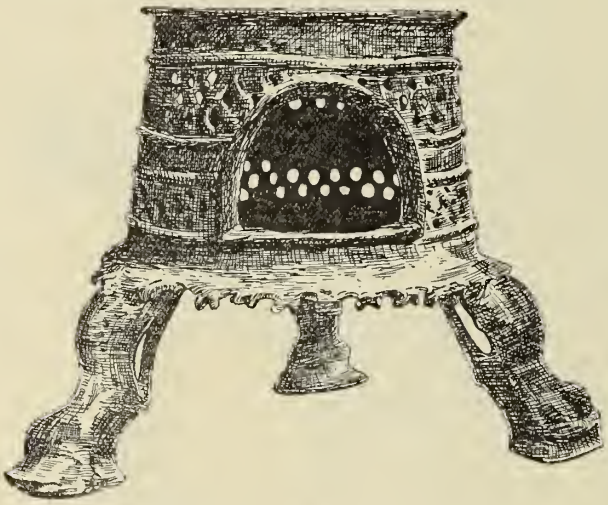


Lampe de bronze. — Musée égyptien du Caire.

des objets religieux. C'est un seau à eau lustrale, qui pour points d'attache de l'anse, a deux têtes identiques à celles qu'on voit sur les pierres basilidiennes (page 47). D'autres masques pareils se répartissent sur le pourtour d'une vasque, près de son rebord (page 53). C'est une tête gnostique, coiffée de la perruque égyptienne, qui se pose au sommet du couvercle d'une lampe funéraire (page 43). C'est une tête gnostique, qui sur un buire (page 60), au col épanoui en fleur de lotus, accuse la soudure de la poignée; et c'est une tête gnostique encore, qui se répète autour d'un vase côtelé, porté par des griffes de lion (page 54). Que la courbe du vase soit égyptienne ou byzantine, n'importe ; l'essentiel est d'y retrouver comme décor cette forme condamnée en principe, mais qui personnifie si bien la croyance copte, que le ciseleur la place précisément là, où sa présence indique une préoccupation dogmatique. Et, suivant le ciseleur à la trace, ce sont des figures gnostiques toujours qu'on reconnaît en des personnages informes, qu'à première vue on prendrait pour des génies grécisants. A la périphérie d'un vase monté sur pieds, quatre de ces figures s'adossent, abritées sous des arcatures (page 47).

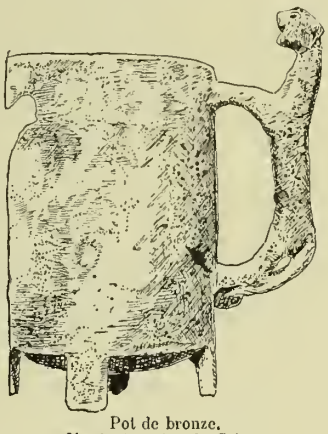


Brûle parfum. — Musée égyptien du Caire.

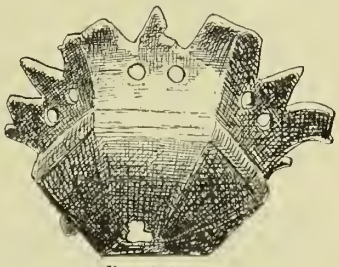


Réchaud de bronze. — Musée égyptien du Caire.

Le masque, parfaitement accentué, ne laisse aucune place au doute. C'est celui des intailles, celui qu'on vient de voir sur les vases précédents. Mais la pose du corps est ici indiquée. La tête est inclinée vers la droite, le bras droit pend, le gauche est rejeté en haut. Faut-il voir dans ce geste des images gnostiques un ressouvenir des génies de Ôn et de Khnisou, des esprits de l'est et de l'ouest, de ces Horus et de ces Set, élevant d'une main la vie vers le ciel, l'abaissant de l'autre vers la terre, pour la faire circuler dans le monde? La théorie serait séduisante, car elle se trouverait conforme à la doctrine pythagoricienne; et les grands gnostiques, Basilide et Valentin, l'étudiaient et ne faisaient que la christianiser. Quoi qu'il en soit, cette figure une fois identifiée, c'est elle qui apparaît sur un large bassin, plaque d'arceaux, reçus à leur retombée par des colonnettes corinthiennes; et sur deux flacons de style semblable (pages 50 et 64). Le geste des bras est différent, mais n'en appartient pas moins au rituel de l'ancienne Égypte; celui de l'Horus, le poing ramené sur la poitrine, la main étendue vers l'espace, ou les deux bras levés vers le soleil. Ailleurs, enfin, cette figure gnostique rentre complètement dans l'orbe des représentations symboliques. Sur la poignée d'une cassolette (page 59), elle prend les traits de l'æon femelle décrivant le *kha*, et soutenant la croix, enfermée dans un nimbe de feuillage, emblème de l'ombre du mystère divin.



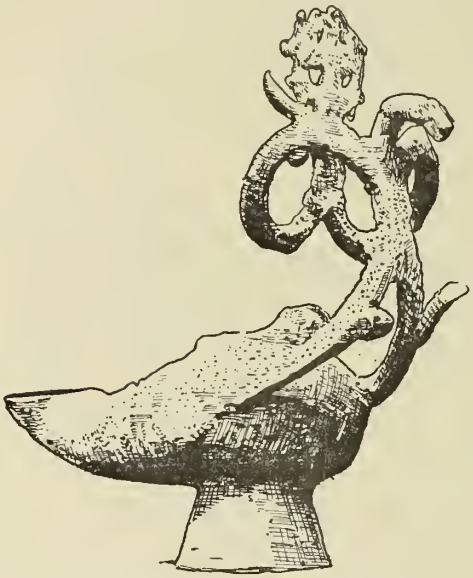
Pot de bronze.
Musée égyptien du Caire.



Vase de bronze.
Musée égyptien du Caire.

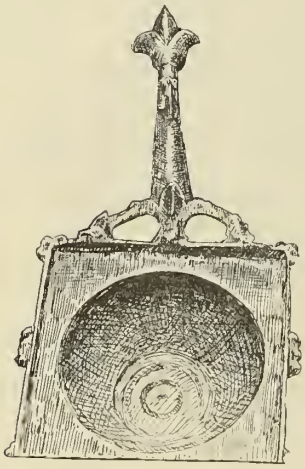
A s'attaquer ainsi au répertoire des thèmes symboliques, le talent du bronzier s'affine. Une lampe sépulcrale, assez élégante d'aspect, a pour poignée les tiges d'une plante souple, sur lesquelles se dresse cette même croix nimbée; une autre (page 287), de forme plus allongée, se termine en monstre fantastique, assez

habilement modelé. C'est ce même monstre, qui réapparaît, plus complet, aux pattes de devant près, en partie brisées, sur le fût d'une colonnette torse, sorte de lion marin, décrit dans les visions apocalyptiques. Mais, l'accouplement hybride qui en fait un amphibie, n'est-il pas, une fois de plus, dicté par cette prédilection de l'oriental pour l'union des forces redoutées, éparses dans la création? L'Égypte avait procédé ainsi; ainsi l'Elam, ainsi l'Assyrie. A plusieurs siècles de distance, le même courant religieux ramenait l'artiste au même thème expressif.



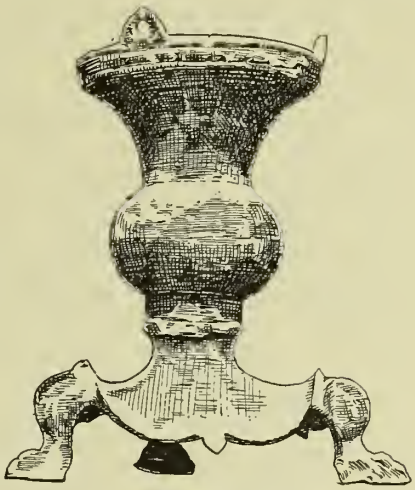
Lampe de bronze. — Musée égyptien du Caire.

De ce milieu confus, où la tradition et l'influence étrangère se coudoient sans cesse, quelques pièces cependant, purement coptes, se détachent, assez grossièrement travaillées, mais ayant suffisamment rompu avec le faire des autres écoles. L'une consiste en un pot cylindrique, avec anse affectant l'allure d'un lion géométral efflanqué, aux articulations rigides, qu'aucun autre répertoire ne peut revendiquer que le répertoire alexandrin. Le fauve est disproportioné; l'alliage, celui des bronzes communs; l'épiderme est rugueux et a été fortement attaqué par l'oxyde. Cette désagrégation du métal s'explique par ce fait que les bronzes coptes n'ont jamais de patine, à l'inverse des bronzes égyptiens, qui, encore chauds, étaient frottés d'un vernis résineux. Un couronnement de bâton pastoral porte pareillement deux têtes de

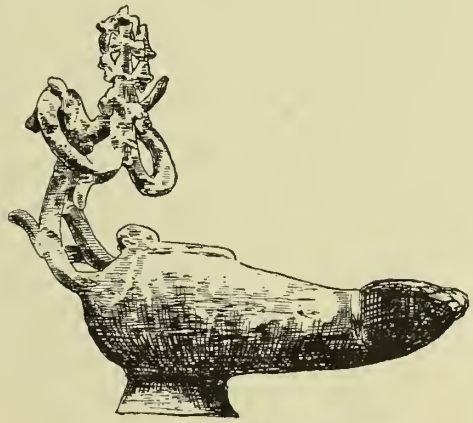


Cassolette de bronze.
Musée égyptien du Caire.

lions, engagées dans les dentelures d'un feuillage. Divers objets pourtant dénotent une certaine habileté. Telle cassolette a été retouchée au burin, les rayons circulaires qu'on voit à son foyer en sont la preuve indubitable. La poignée, qui a été ciselée, est fort élégante, tant par la sûreté de l'exécution que par la sobriété du dessin. Sur ses trois griffes, une feuille se recourbe au pied d'une tige fuselée, épanouie à son sommet en fleur lotiforme. La même gracilité et la même sincérité de touche se rencontrent dans un récipient, dont les pieds sont ciselés aussi, ainsi que l'attache et les rebords. A l'occasion, le Copte sait même se révéler un véritable artiste. Les lianes des plantes foliacées dont il orne le plus souvent ses lampes funéraires ont la souplesse de celles d'autrefois. Presque un air de famille avec ceux de certaines œuvres de la Renaissance. Dans la circonvolution des spires, on sent une grande observation et un grand accent de vérité. Si le fini n'est point poussé très loin, l'ensemble est suffisamment esthétique. Sans doute, le Saint-Georges qui se détache dans un médaillon, sur la panse d'un vase de bronze rouge, est maladroitement esquissé, et la gravure fort défectueuse; le cheval qu'il monte manque de finesse, et n'est pas en mouvement. Et cependant, l'ensemble conserve un certain charme, en dépit de sa maladresse. La forme est gracieuse, le décor assez délicat. Que les perles, semées en cordon, soient d'inégale grosseur, ou que le Saint-



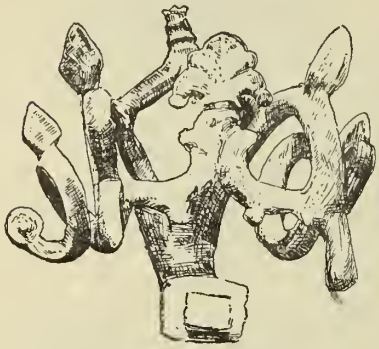
Vase de bronze. — Musée égyptien du Caire.



Lampe de bronze. — Musée égyptien du Caire.

Georges se tienne mal en selle, peu importe; l'on se sent en face d'une œuvre d'art.

Sur un autre vase — collection de M. le Dr Fouquet — une suite de petites scènes retrace la légende de l'enfance de Jésus ; *la Nativité, la Fuite en Égypte, le Massacre des Innocents.* La facture est, de même que celle du vase précédent, inégale, avec des reliefs gras, aux sinuosités molles. Le dessin n'a ni cette fermeté nerveuse, ni cette netteté de contours qui font le mérite de la ciselure; néanmoins, le morceau peut être considéré comme l'un des meilleurs connus.



Poignée de lampe de bronze. Musée égyptien du Caire.

Que le bronzier abandonne le rendu des scènes animées, et il retrouve de suite son habituelle maîtrise. Il ajourera un brûle parfums — collection Fouquet — au point de transformer le métal en guipure, où des rosaces finement brodées se posent sur un réseau de rinceaux. La colombe aux ailes éployées surmonte le tout, comme pour planer dans le nuage d'encens, échappé à ce dôme de filigrane. A ce trait on reconnaît le Copte ; le symbolisme, l'effet produit sont tout pour lui. Tout doit se voiler, être incertain, mobile, fuyant, afin que plus aisément puisse se donner libre carrière sa rêverie. En se montrant ennemi déclaré de l'absolu, il est simplement fidèle à son idéal.

Vase de bronze. — Musée égyptien du Caire.

Seau à eau lustrale, vase de bronze.

Collection de M. le Dr Fouquet.

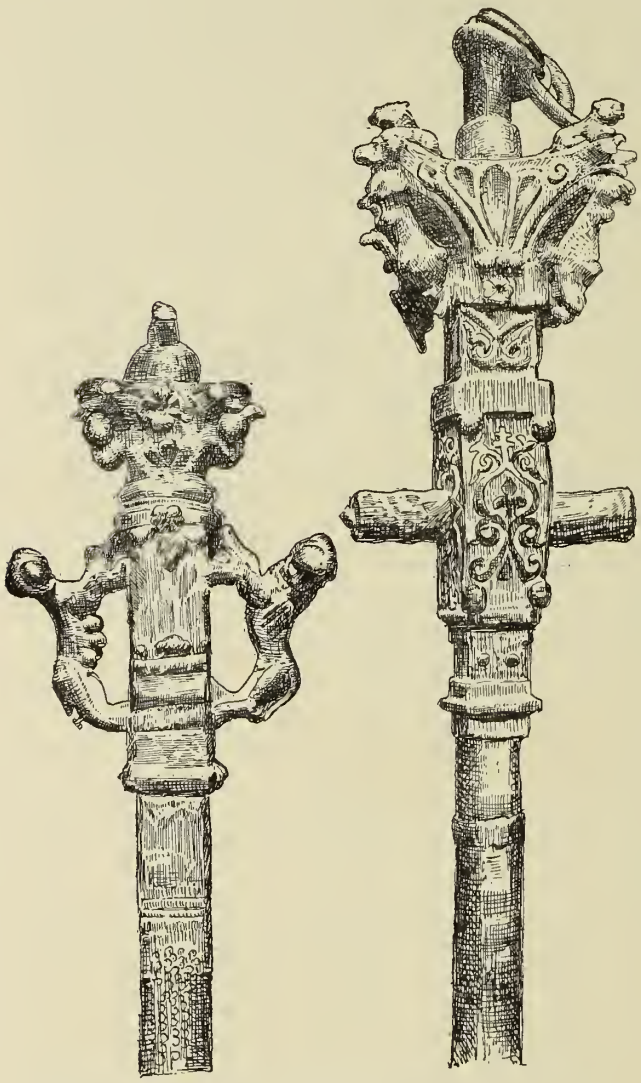
Deux pièces méritent une place à part dans ce court aperçu de ce que furent les bronzes coptes, pour cette raison qu'elles sont datées : les clefs du monastère de Schenoûdi.

Toutes deux, finement ciselées, appartiennent au temps de la fondation du couvent par le farouche archimandrite. Elles nous fournissent par conséquent le spécimen parfait de ce que pouvaient être les chefs-d'œuvre d'alors; car il est hors de doute que l'artiste le plus en renom y travailla. Leurs dimensions d'abord sont considérables. L'une mesure près de quarante centimètres; l'autre près de vingt-neuf. La poignée de la plus grande est carrée, flanquée de deux tenons, destinés à recevoir une applique rapportée, actuellement disparue, et couronnée d'un chapiteau composite, où s'étalent quatre monstres, sortes de dauphins du symbolisme, séparés par des palmettes et surmontés de quatre petits lions primitifs, couchés aux quatre angles du tailloir. Eux aussi, semblent un ressouvenir de l'effluve de vie descendant des quatre points cardinaux dans le monde. La hampe comprend quatre compartiments, cloisonnés d'arabesques fleuronnées, pyramidant autour de la fleur de lotus et de la croix, cantonnées de godrons.

Brûle parfums de bronze.
Collection de M. le Dr Fouquet.

La poignée de la seconde, également couronnée d'un chapiteau composite, fait de feuillages stylisés, de fleurs imaginaires et de têtes de monstres fantastiques, porte sur ses côtés une lionne et un lion passants. La facture de ces pièces, quoique faible, est suffisante. Le dessin, sobre, est assez pur. Preuves en mains, elles permettent d'établir que, dès le IVe siècle, le répertoire copte avait adopté le type de l'arabesque pyramidale, qu'on rencontrera plus tard dans les grandes boiseries des couvents de Babylone; et qu'assez riche déjà pour s'affirmer par lui-même, il était apte à produire de véritables œuvres d'art, sans recourir à l'imitation des modèles de Byzance. Elles montrent de plus, combien le souci du

symbolisme prime la composition, le soin que prend l'artiste de lui subordonner la décoration tout entière ; celle-ci ne devant même avoir qu'un but, concourir à le mettre en valeur. C'est le lion qui trône au pommeau de la grande clef, sur les quatre angles du tailloir, autant dire aux quatre points cardinaux, car telle a été sans doute la pensée du ciseleur; c'est le lion et sa femelle qui se profilent aux deux côtés — est et ouest — de la seconde. Remarquez encore, que cette fois, le pommeau est sobre et petit. Aussi développé que le premier, il eut contrebalancé l'importance de la partie médiale ; et c'est sur elle que doit se porter l'attention.

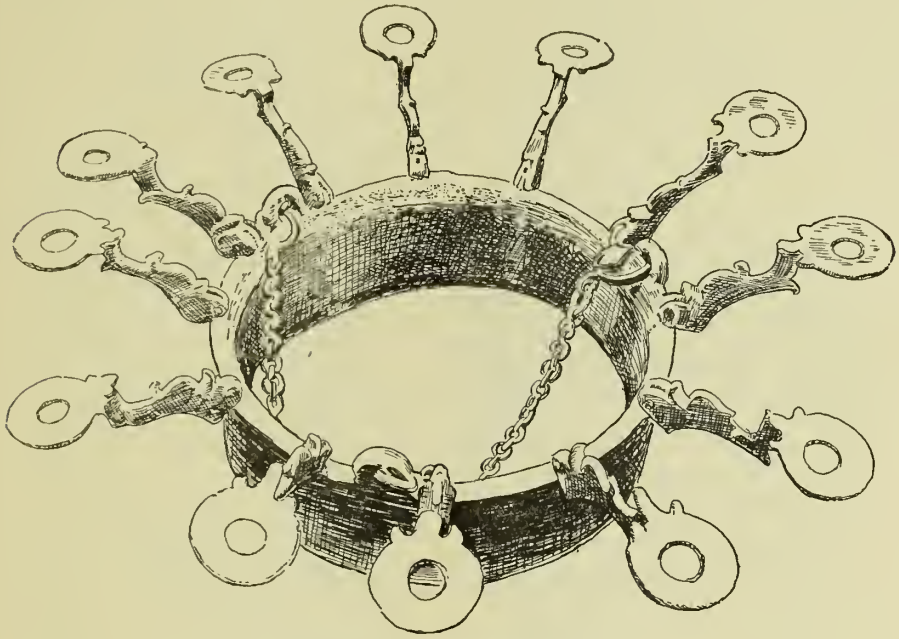


Clefs de bronze du monastère de Schenoûdi. — Musée égyptien du Caire.

Ainsi, à l'heure où le schisme monophysite allait éclater, l'art du bronze était arrivé, de même que l'architecture et la sculpture, à s'émanciper suffisamment de la tutelle hellénique, pour vivre sur lui-même. Le Copte avait acquis assez de pratique, pour prétendre à une véritable personnalité.

Il ne faudrait pas croire pourtant que de vrais chefs-d'œuvre sor-

tirent de ses mains, ainsi qu'on pourrait être induit à le supposer, en s'en tenant aux descriptions que les auteurs nous ont laissées. Tous nous ont vanté les merveilleux diadèmes pendus aux voûtes des *haikals*. Visa, le disciple et panégyriste de Schenoûdi, parle en ces termes de celui du Couvent Blanc. « Et voici que le maître maçon prit son salaire, et tout ce qui était dans sa maison; il en fit un beau diadème et le plaça dans la voûte de l'autel, pour la gloire du Seigneur, et par respect pour notre Père. » Ce diadème



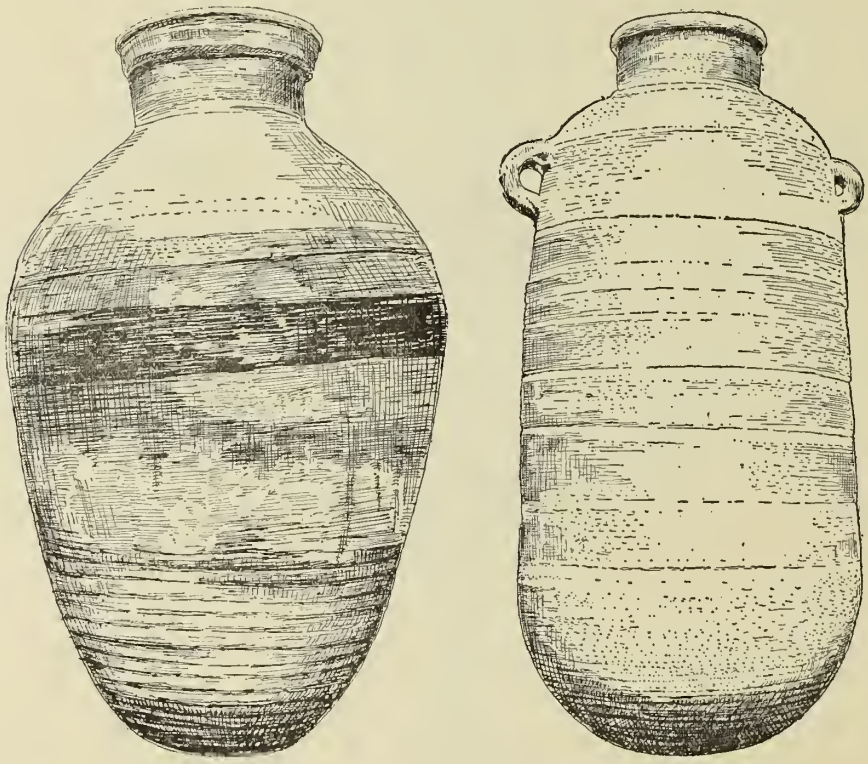
Couronne de bronze. — Musée égyptien du Caire.

ex-voto a disparu, les matières précieuses dont il était fait, ayant excité la cupidité de quelque horde de pillards. Mais le travail de l'or et l'argent ne différait pas sensiblement de celui du bronze. Et le diadème de bronze d'un monastère voisin de celui des Schenoûdi est parvenu jusqu'à nous. C'est une simple couronne lisse, garnie d'appliques articulées, destinées à supporter des petites lampes de verre, analogues à celles qu'on retrouve au pourtour des grandes lampes des mosquées arabes. Des chaînettes convergeant vers le centre servaient à la fixer à la coupole du *haikal*. Aucune gravure, aucun dessin ne la rehausse; tout l'effet obtenu par elle résidait dans

le rayonnement de ses lumières. Le style est assez bon, le fini assez soigné, mais enfin, rien en elle ne la classe hors pair, et n'en fait une œuvre d'art.

II. — Les poteries.

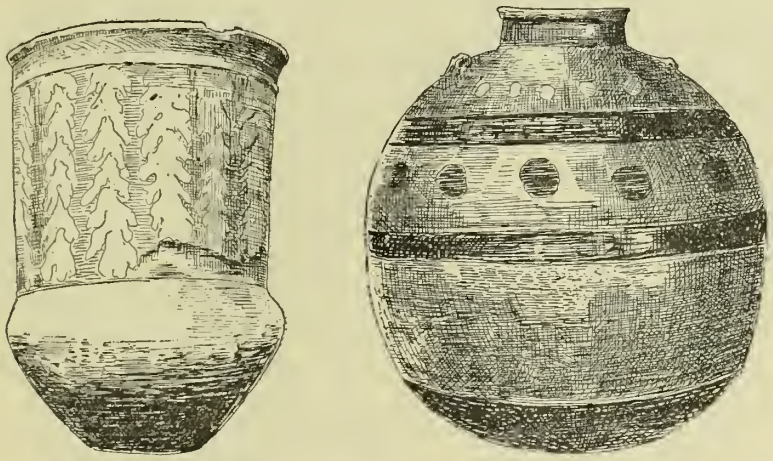
De même que celles du bronze, les origines de la poterie copte furent égyptiennes, et le peu de soin apporté, dans l'antiquité, au



Pots de terre cuite. — Musée égyptien du Caire.

modelage de la terre fit d'elle presque l'égale de la poterie des pharaons. Par un singulier contraste, tandis que les objets usuels, fabriqués par le chaudronnier thébain ou saïte, conservent un aspect artistique, le potier n'est qu'un manœuvre, dépourvu de goût et d'adresse. La terre n'est pas choisie par lui, mais prise au hasard, façonnée au doigt et à peine cuite le plus souvent. L'épiderme est rugueux, rarement verni, rarement orné, brut, au tout ou plus

recouvert d'une couche de badigeon blanc ou rouge. Quelques vases plus soignés portent autour du col un filet annulaire, quelquefois des figures à peine ébauchées d'hommes et d'animaux. Ce ne fut guère qu'à l'époque de la conquête asiatique, alors que le raffinement du luxe pénétra partout, que quelques urnes ovoïdes, destinées à conserver les provisions du *double,* se revêtirent de dessins estampés de façon sommaire. Le répertoire de cette ornementation n'eut même pas le mérite de l'originalité, et ne fut qu'un décalque de celui du verrier, du ciseleur, du graveur et de l'orfèvre ; guirlandes de fleurs, méandres, emblèmes religieux, faisceaux de tiges palissées sur le goulot, colliers s'étalant sur la panse, troupeaux de gazelles et vols d'oiseaux. La pâte n'en reste pas

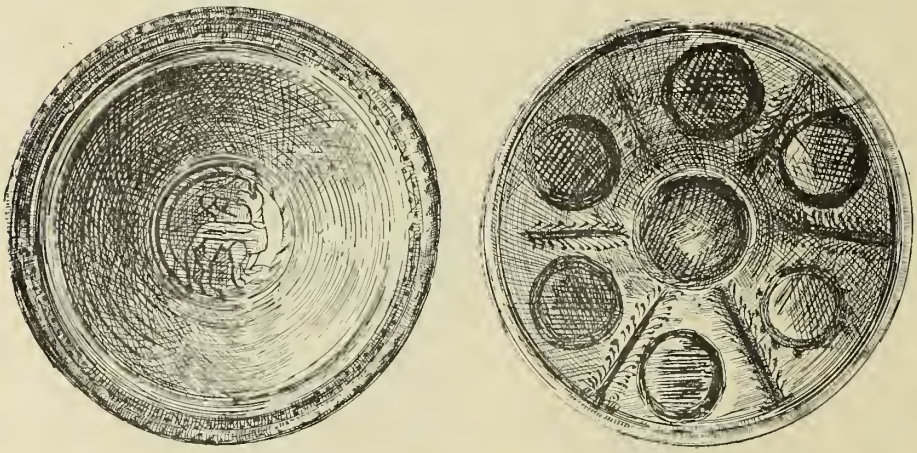


Pots de terre cuite décorés de peintures. — Musée égyptien du Caire.

moins grossière, pétrie et moulée en hâte. Avec la période grecque, la décadence vint rapidement. La terre, jusque là dédaignée, est rejetée au dernier plan, à ce point que le plus souvent on l'enduit d'une peinture opaque, destinée à lui donner la couleur du granit ou de l'albâtre, du basalte ou du bronze. Elle sert à la confection des objets funéraires, jusque et y compris les cercueils. Ceux-ci ne sont plus que des caisses rectangulaires rappelant vaguement l'ensemble de la forme humaine. La glaise est inégale, d'une tonalité rougeâtre, veinée de noir, plus poreuse encore que par le passé, mal lavée, graveleuse et calcinée par endroits.

La poterie copte hérite tout naturellement de ces défauts, et ne

fait que les accuser davantage. La terre employée est tantôt argileuse et noirâtre, tantôt siliceuse et grise, tantôt jaune ou rouge, et riche en oxydes minéraux. La cuisson est le plus souvent si faible, que l'épiderme s'écaille et se délite. Des ruines des villes chrétiennes, Assouan, Esneh, Akhmîm, Assiout, Antinoé, sortent journellement des vases épais, d'un travail vulgaire, exécuté au pouce, sur un tour primitif. La forme varie à l'infini, et rappelle souvent de près celle en usage à la période ancienne. Ce sont des jarres fuselées, étranglées à l'orifice, rayées de nervures annulaires, rehaussées de couleurs ; des pots elliptiques ou sphériques, pareillement côtelés et pareillement décorés d'ornements noirs,



Plats de terre cuite peints. — Musée égyptien du Caire.

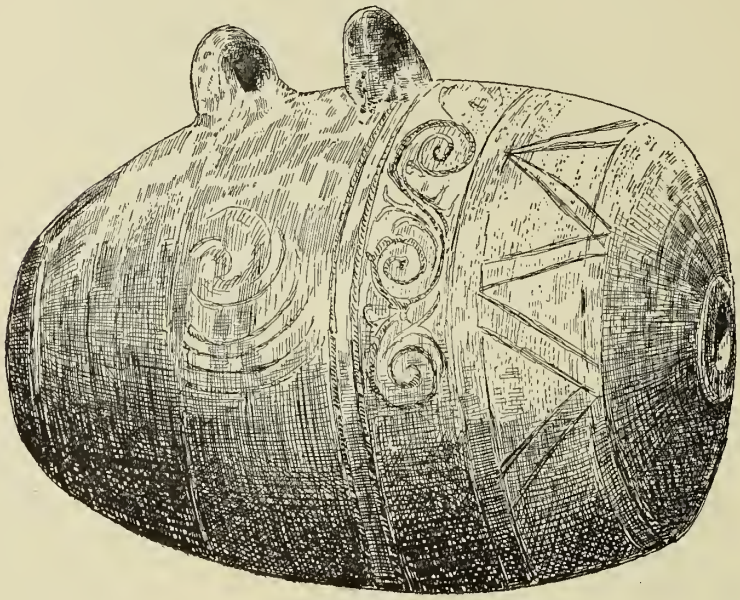
blancs ou rouges, guirlandes de fleurs, étendues comme à l'emporte pièce, orbes révulsés, chevrons entre-croisés, semis de pois. Plats creux, tantôt lisses, tantôt partagés en compartiments ; ici cerclés de lignes ondulées ou de frettes, et portant au centre des figures d'animaux ; là segmentés par des tiges de fleurs, prenant à leurs rebords racine. Tonnelets pourvus d'anses, nervés de même que les vases, et de même qu'eux partagés en zônes de rubans chevronnés, d'entrelacs et de rinceaux. Quelques pièces pourtant échappent à cette banalité, soit par la pureté du galbe, soit par le symbolisme de la peinture. Tel buire, façonné en terre rouge argileuse, si grasse et si compacte qu'on jurerait de la cire, à la panse sphéroïdiale côtelée de rayures torses ; au col cylindrique, entouré

d'un collier en spirale ; au rebord évasé ; à l'anse largement nattée, est une œuvre d'art, si faible que soit l'exécution. Sur tel pot ovoïde, — collection Fouquet — dont la courbure est celle des canopes, s'enroulent des rinceaux, à travers lesquels le lion poursuit la gazelle, l'autruche, le bouquetin et l'antilope. Si rudes qu'elles soient, ces scènes de chasse n'en sont pas moins notées scrupuleusement. Pour un dessin ainsi jeté, d'un pinceau délibéré, sur une surface aussi ingrate, il fallait encore une main exercée.

Vases de terre peints. — Musée égyptien du Caire.

Ailleurs, c'est un vase, pareil de forme à ceux des vieilles peintures funéraires, à la panse lancéolée, au col allongé et un peu évasé. Son décor, tracé au trait rouge et noir, est également mélangé de figures d'animaux et de feuillages composites ; de zigzags et de motifs géométriques, négligemment indiqués, mais assemblés avec symétrie. Ailleurs enfin, c'est une jarre fuselée, à double rangée de petites anses aplaties, rayée de larges cercles, qui la divisent en quatre zônes chevronnés, où s'esquissent des tresses continues, des lièvres et des poissons. Ce n'est point là certes de l'art absolu,

mais de l'art somptuaire, égal au moins à celui de maints vases grecs archaïques. A cette différence près, toute en faveur du vase



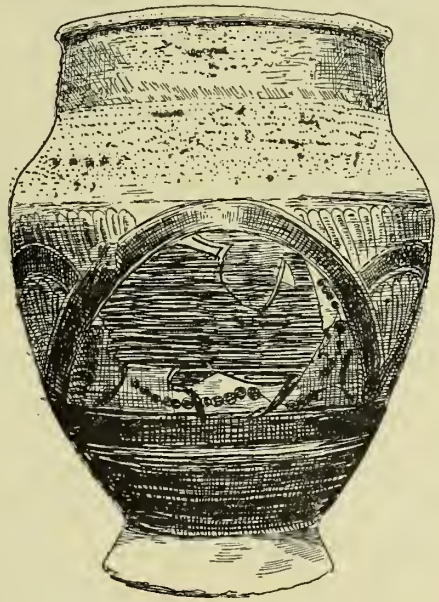
Tonnelet de terre cuite. — Musée égyptien du Caire.

copte, qu'il a été tourné et peint sans la moindre prétention.

Pas plus que l'Égyptien, le Copte ne s'applique à vernir ses poteries. Il préfère toujours l'enduit colorié à l'émail. Quelques pièces tout au plus ont une glaçure verte, violette, grise ou jaune, à base minérale, fixée au moyen d'un silicate alcalin ; mais le vernis est généralement craquelé et très inégalement réparti sur la surface. L'on fabrique ainsi des lampes funéraires, de structure romaine, émaillées de vert intense ; de gourdes lenticulaires, partagées en anneaux concentriques, faits de perles, de losanges fleuris, et de feuilles d'eau, rappelant de près l'ornementation des vases persans ; des pots hémisphéri[illegible],

Buire de terre cuite. — Musée égyptien du Caire.

glacés de gris lilas, avec rinceaux et lions rempants, bleu intense ou gris noir. Mais ce sont là des exemples rares, et les lampes rouges qu'on retrouve dans les tombes alexandrines ne sont pas vernissées, mais peintes. Une couche de stuc léger recouvre la pâte, et le ton rouge a été appliqué au pinceau. Ce procédé est employé de préférence, alors surtout que la richesse du décor contraste avec la pauvreté de la matière employée. N'ayant plus à craindre la déformation par l'action du feu, et le coulage de l'émail où son emmagasinement dans les creux du modelé, le céramiste donne libre carrière à ses goûts. Les lampes ont des cordons d'inscription, de croix ou de plantes cruciformes, de grappes de raisins entourant les paons et les colombes. Invariablement, la peinture se maintient dans la gamme des rouges bruns, ce qui pourrait donner lieu de croire à une intention de symbolisme triomphal. La couleur jouait un grand rôle dans l'Égypte pharaonique. Chaque personnage divin avait la sienne, et maint indice tend à prouver qu'à l'époque copte, le choix de la teinte n'était pas non plus indifférent. A côté de ces lampes, il faut citer encore les ampoules lenticulaires ou fuselées, identiques aux ampoules égyptiennes. Leur répertoire ne fait que substituer les emblèmes de la foi nouvelle à ceux de la foi païenne; et enfermer dans les mêmes médaillons les figures de saints et d'anges; là où l'on rencontrait l'emblème d'Horus ou d'Osiris. Mais, en dehors de ces deux thèmes, rien ne mérite de fixer l'attention et d'être classé.



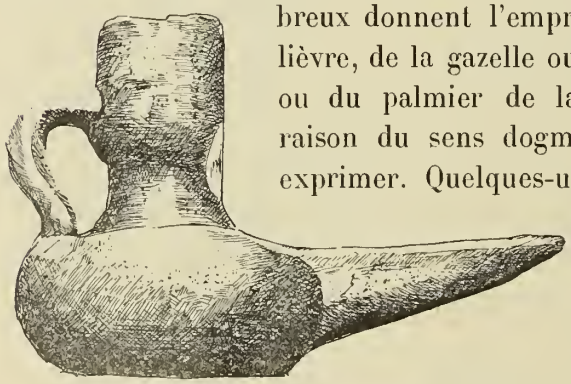
Pot de terre cuite peinte.
Collection de M. le Dr Fouquet.

Les sceaux imprimés sur argile ont seuls quelque intérêt, en tant que symboles. C'est une simple motte de terre glaise sur laquelle on apposait le cachet du couvent. Croix grecques ou ansées,

gazelles ou branches de feuillage, images orantes, rosaces, rinceaux, sceau de Salomon y sont gravés en relief ou en creux,

Vases de terre cuite peints. — Musée égyptien du Caire.

avec une netteté de frappe surprenante. Des moules de terre cuite ou de calcaire servaient à la confection des hosties ; les plus nombreux donnent l'empreinte du poisson ou du lièvre, de la gazelle ou de la colombe, du lion ou du palmier de la Jérusalem céleste, en raison du sens dogmatique qu'il leur fallait exprimer. Quelques-uns, par la finesse de la gravure, sont de vraies intailles, mais la grande majorité est vulgaire et tombe dans les redites du répertoire sculptural.



Lampe funéraire de terre émaillée. — Musée égyptien du Caire.

Des plaquettes de terre crue servaient à l'enseignement du des-

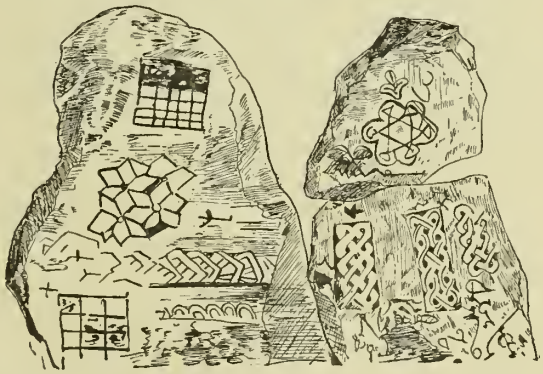
sin, s'il est permis de donner ce nom aux ébauches qui y sont tracées. Les modèles sont des plus simples, et consistent en tresses, en chevrons, en assemblages de carrés et de polygones étoilés. Il y a loin de ces modèles à ceux de l'Égypte pharaonique; l'art en est exclu, mais encore est-il bon de les citer à titre de curiosité.

Vase de terre émaillée. — Collection de M. le Dr Fouquet.

Au milieu de tout cela, une part spéciale doit être faite au gnosticisme, tant son empreinte est visible sur certains vases. L'un d'eux (page 45), de forme cylindrique, porte sur son rebord une figure pareille à celles signalées plus haut.

III. — Les verreries, les ivoires, les bois ouvrés, l'orfèvrerie et les bijoux.

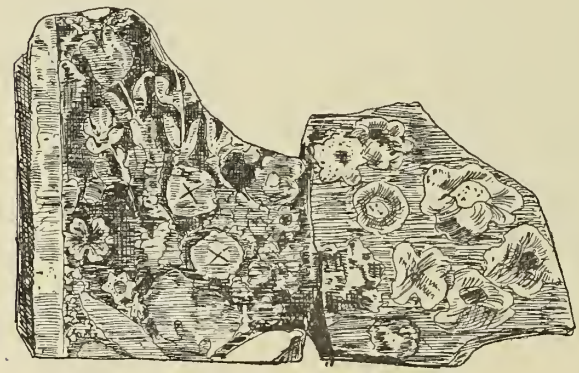
La composition du verre copte est celle du verre égyptien; sa teinte n'est jamais pure, en raison des substances diverses, chaux, soude, alun qu'il contient; mais on s'arrêtait peu à pareils défauts. La translucidité n'était point recherchée, au contraire. La vogue allait aux verreries opaques, ou tout au moins semi-transparentes, mouchetées, jaspées et tigrées de tons tranchants. Pour arriver à ce résultat, on teignait la pâte au moyen d'oxydes métalliques, de cobalte pour les bleus, de cuivre pour les verts, de



Modèles servant à l'enseignement du dessin. — Musée égyptien du Caire.

manganèse pour les violets, d'étain pour les blancs, de fer pour les jaunes. Mais si le principe était connu, le dosage n'avait aucune règle fixe; chaque ouvrier agissait d'instinct, au gré de ses préférences, ou de son ignorance, et jamais il ne s'avisa de copier un ponsif donné. A ce point de vue, ses improvisations sont peut-être plus artistiques. L'œuvre à laquelle il s'applique devient une création, où prend corps sa fantaisie d'un moment. Les plaques ainsi traitées par agglutination, demandaient une grande dextérité de main, les motifs incorporés étant séparément coulés, puis plongés, encore mous, dans la masse incandescente; si bien que, par réaction, ils s'y soudaient et s'y unifiaient.

Deux tablettes du musée d'Alexandrie, l'une rouge ponceau, l'autre jaune orangé, avec semis de branches d'œillets, d'anémones, de jacinthes et d'iris ont été amalgamées de la sorte. La sûreté des contours y perdait quelquefois, mais c'était précisément là pour le Copte un attrait de plus. Les tons fondus et changeants qui s'y dégradaient prêtaient à son sujet ce vague, cette impression d'irréel qui était la base de son esthétique. Puis, la plaque était soumise à la taille; et à quelque épaisseur qu'on la coupât, le dessin réapparaissait.

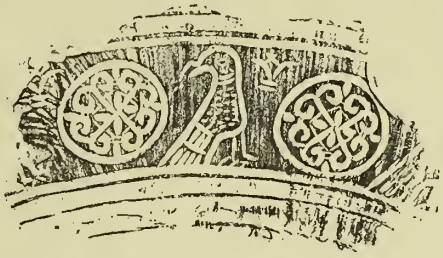


Tablettes de verre agglutiné. — Musée d'Alexandrie.

La dispersion des trésors des églises nous met dans l'impossibilité de juger de la nature des gemmes, dont selon les auteurs coptes ces verreries étaient recouvertes. Tout porte à croire, que de même qu'à l'époque antique, ces pierreries tant vantées n'étaient autres que des pâtes vitrifiées, imitant à s'y méprendre la turquoise, l'émeraude et le lapis; car, si quantité des verres coptes sont opaques, ce n'est point que l'ouvrier ait été inapte à les rendre transparents. Nombre d'exemples nous en sont fournis par des gobelets et des flacons d'un blanc laiteux, verdâtre ou opale, parfai-

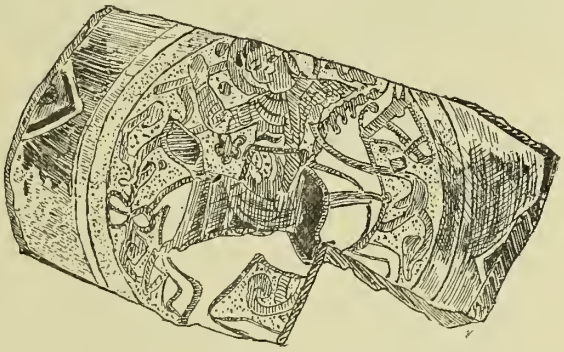
tement translucides. Achemouneïn et Antinoé avaient des fabriques, dont les scories marquent encore la place; si nombreuses, qu'à fleur de sol, on ramasse à chaque pas des débris de toutes teintes et de toutes formes, et jusqu'à de petites bouteilles à parfum.

La taille à la meule, la taille en creux ou en relief, l'émaillage étaient familiers aux verriers coptes. Tel petit gobelet, — collec-



Gobelet de verre irisé. — Collection de M. le Dr Fouquet.

tion de M. le Dr Fouquet, — d'un blanc irrisé par l'action du temps, a des colombes et des rosaces, taillées à la meule ; tel autre des arabesques et des poissons. On fabriquait même, à Antinoé, des lampes d'église, dignes de rivaliser avec les lampes des mosquées, dont l'émaillage était posé sur fond d'or recouvert. Les verres réservés à cet usage avaient une limpidité cristalline. Malheureusement, aucune ne nous est parvenue intacte ; et nous ne pouvons juger de leur ensemble que par des fragments.

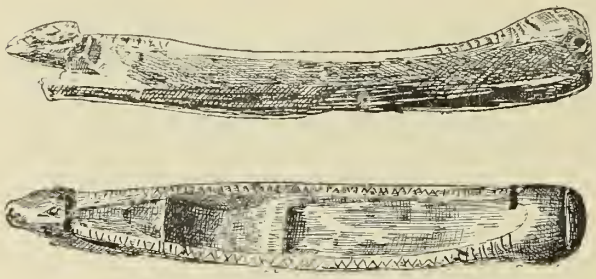


Fragment de lampe émaillée. — Collection du Dr Fouquet.

Le principal — collection Fouquet — donne un médaillon circulaire, qui fut le fond de l'une de ces lampes. Un cercle bleu liséré d'or l'entoure; et dans le champ, une figure de saint Georges à cheval se découpe sur fond arabesqual. Toute l'esquisse du dessin est tracée en rouge. Le visage du saint, l'auréole qui nimbe sa tête sont dorés. La tunique, partie violet clair, partie rouge pon-

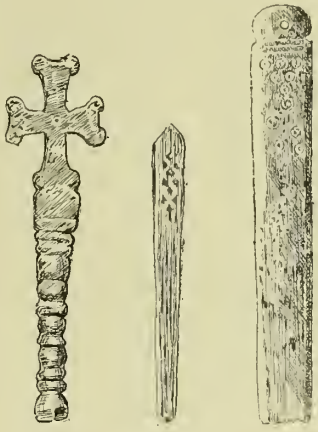
ceau, est bordée d'or et filigranée. Le cheval est blanc, caparaçonné de pourpre et de brun clair. Les arabesques, vertes, à fleurs roses, complètent dans une tonalité douce cette polychromie, qui, trois siècles plus tard, sous le règne de Kalaoûn, sera celle des verreries de Fostat, de Mansourah et de Damiette. Faut-il conclure de ce rapprochement que les Coptes furent les maîtres des Arabes dans l'art de l'émail? Ce furent certainement les Coptes qui fabriquèrent les lampes des mosquées, de même qu'ils avaient été les architectes des monuments, les sculpteurs, les peintres, les graveurs et les mouleurs qui avaient pourvu à leur décor.

L'ivoire fut la matière préférée du Copte, celle où son talent se donna librement carrière. Les débuts furent humbles et semblent avoir eu pour but la diffusion des doctrines gnostiques, prêchées par Basilide et Valentin. Aux deux premiers siècles de l'ère des martyres, l'on dégrossissait à Alexandrie d'informes images d'Abraxas, et l'on gravait sur de minces plaquettes des cercles, destinés à évoquer l'idée des sphères mystérieuses de l'Ogdoade et de l'Hebdomade. Certains objets, dont la destination est fort douteuse, datent de la même époque, et eurent peut-être une signification mythique, qui nous échappe aujourd'hui. Ce sont principalement de petites barques, portant à la proue une tête de bélier, âme de Ra, et entaillées sur leurs rebords de dentelures chevronnées. Mais ces objets n'ont de valeur que par leur symbolisme, et ce symbolisme nous reste fermé. Le faire du sculpteur ne devient, que près d'un siècle plus tard, véritablement artistique ; et son répertoire est alors celui qu'il applique aux boiseries. Seulement, sa facture est plus soignée et infiniment plus apte à traduire son idéal. Voyez les rinceaux qui s'enroulent autour des croix, en orbes florescents, les nervures des feuillages et des tiges. L'attache des branches est indiquée avec une sobriété d'accent, une simplicité de



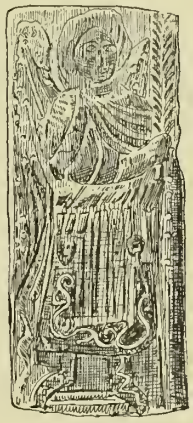
Barque d'ivoire. — Musée égyptien du Caire.

mouvement, une souplesse de détails inconnues jusque-là. Les lianes sont stylisées; c'est une loi rythmique absolue; mais cette ordonnance est si bien entendue que son convenu paraît sincère. Voyez encore ces figures d'anges : le visage est bouffi, l'expression extatique exagérée; les ailes sont rigides, les draperies dépourvues de légèreté, mais l'ensemble est de beaucoup supérieur à celui des bas-reliefs; la silhouette est bien champlevée, et le fond piqué contraste agréablement avec le poli des méplats. La lourdeur de la ligne, si affligeante dans les stèles funéraires disparaît, l'envolée des spires fleuries prend une gracilité inconnue à la facture byzantine. On n'en retrouvera la tradition que dans les boiseries arabes, qui, d'ailleurs, ne sont que le décalque des thèmes chrétiens.



Ivoires sculptés.
Musée égyptien du Caire.

Le secret de la teinture des ivoires était connu des Coptes, dès le commencement du VIIe siècle; plusieurs de ceux qu'on voit à la porte du *haikal* du *deïr-es-Souriani* sont colorés en rouge. Aux IXe, Xe et XIe, on les teint en noir, en brun ou en jaune, selon l'effet polychrome à obtenir. Les pièces ainsi préparées se répartissent dans les mailles d'un entrelacs polygonal, se juxtaposent à la façon d'une marqueterie ou sont imbriquées par un travail de damasquinerie. Des filets sombres s'incrustant aux rainures ménagées dans un ivoire blanc ou réciproquement. C'est l'instant où cette polychromie concourt à l'éclat de ces incomparables boiseries du Mohallakah et de l'Abou Sifaine, qu'à bon droit, on peut considérer comme le chef-d'œuvre de l'art copte. Étoiles décagones ou dodécagones, faites d'un bloc d'ivoire brun, où, sur le centre, un disque blanc, avec croix en haut relief, s'étale entouré de petits losanges blancs, épousant le contour des pointes; hexagones d'ivoire



Ivoire sculpté.
Collection de M. le Dr Fouquet.

blanc, aux côtés égaux deux à deux, fouillés d'arabesques, et lisérés d'ivoire noir; fleurettes germées aux mailles de la rosace; grandes croix blanches, palissées de plantes grimpantes et damasquinées de filets rouges ou bordées de listels bruns; plaquettes carrées ou rectangulaires enchâssées dans l'ajourement esquissé par les assemblages cruciformes; frises des grands panneaux, courant dans un parement de bois de cèdre sont autant de spécimens d'un art arrivé à sa parfaite éclosion. Le coup de ciseau est tantôt sévère et nerveux, tantôt aimable et souple. L'ampleur s'allie à la grâce molle et flexible, et l'ordre dans lequel tout cela se fond dans la polygonie, est comme un rythme de plus dans la symphonie de son tracé.

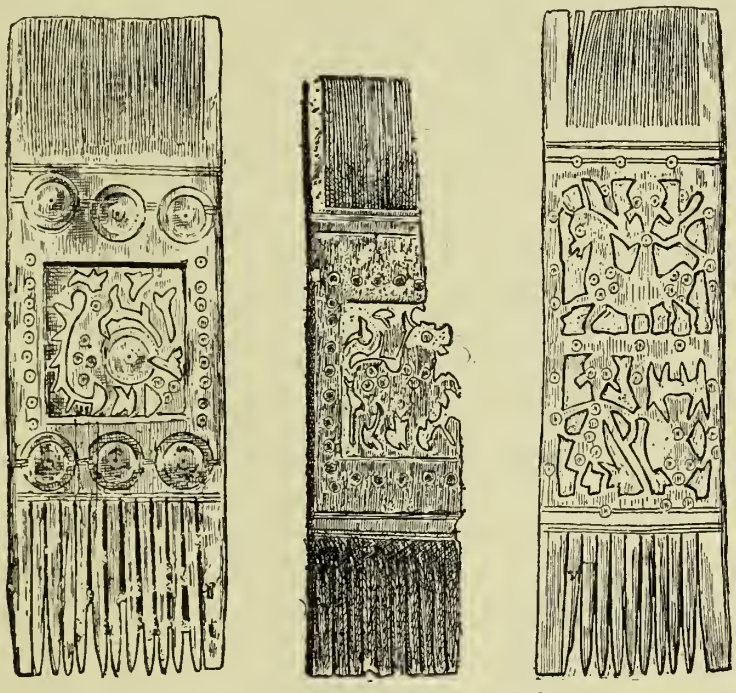
Cette perfection de facture fait totalement défaut dans la taille des pierres dures ou précieuses; et si rares sont celles-ci, qu'on peut considérer l'Égypte copte comme n'ayant jamais eu de joyaux ni d'intailles. Les pierres gnostiques, images d'Abraxas, si utiles à l'étude du gnosticisme sont si primitivement dégrossies, qu'on ne peut les considérer comme œuvres d'art. La matière de préférence employée est le basalte. Quelques petites plaquettes de serpentine, de chrysoprase ou de sardoine, gravées à la pointe, de dessins à peine indiqués, croix, lions, poissons, colombes, lièvres, portails d'église, constituent tout ce que nous connaissons. Beaucoup ne portent même qu'un simple trait, les divisant en deux, flanqué de l'alpha et de l'oméga.

Cassolette de basalte.
Musée égyptien du Caire.

La même sécheresse d'exécution s'étend aux bois ouvrés, et, alors même que la sculpture des arabesques est florissante, que les panneaux des boiseries sont tapissés des végétations les plus délicates, l'objet usuel est négligé. Certaines épingles de bois sont bien perforées de petits triangles et de petits losanges, décrivant une sorte de polygonie primitive. D'autres, surmontées de croix, sont partagées en petits carrés, où s'inscrivent des cercles, qu'on pourrait appeler cabalistiques, appartenant aux rituels du temps de Basilide et de Valentin. D'autres sont tournées, torses ou couvertes de rangées de perles. D'autres, enfin, rondes et cou-

ronnées d'une colombe, plus rude encore que celle des plus rudes bas-reliefs.

Les peignes liturgiques, découpés à jour, sont estampés de figures que nulle part ailleurs on ne retrouve. Les thèmes sont bien symboliques, mais l'aspect est tout spécial. La colombe, le lion, une figure équestre, où, avec beaucoup de bonne volonté, on pourrait reconnaître saint Georges; des fonds dentelés, où, par le même procédé, il est possible de voir des arabesques; mais tout cela



Peignes de bois sculpté. — Musée égyptien du Caire.

comme archaïque, et semé de cercles gnostiques, répandus dans un ordre déterminé.

L'orfèvrerie eut-elle le degré de splendeur que se plaisent à nous narrer les auteurs coptes? C'est fort douteux; et si nous jugeons du connu à l'inconnu, en nous basant sur la distance qui sépare la peinture, telle que nous la connaissons, de la façon dont ils l'ont appréciée, nous sommes amenés à penser que ces pièces tant vantées n'avaient guère d'autre valeur que celle du métal. Pour le Copte, c'était l'essentiel.

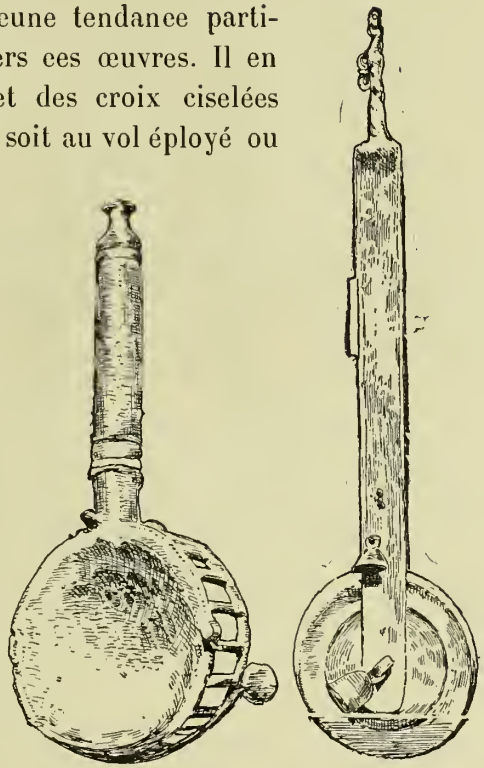
Au reste, si les objets d'or ont disparu, de petits vases de bronze d'or, de petites cassolettes et quelques anneaux ciselés, qui, sans nul doute, n'en furent que la réplique, nous montrent ce qu'en était le style. L'exécution est, à quelques variantes près, celle des bronzes communs. Un pot, à la panse sphérique, au col mince, n'a pour tout décor que quelques godrons ovoïdes; un autre est de forme prismatique, surmonté d'un long goulot, où s'accuse simplement un ruban; un troisième, fuselé, est pourvu de deux anses contournées à leur sommet en volutes; un autre encore n'est que la copie des grands flacons gnostiques. Une voussure de portail d'église s'y profile, appuyée à des colonnettes pourvues de chapiteaux corinthiens. Ou bien encore, certaines ampoules sont flanquées d'anneaux, où venaient se fixer des cordons où des chaînettes. Les cassolettes réputées précieuses sont tout aussi peu élégantes. C'est généralement une sorte de sébile, avec fleuron arabesqual, faisant office de poignée et pointant quelques bourgeons de sa tige sur le rebord. D'autres ont encore moins de prétentions et consistent en un petit réchaud, sur trois pieds, entre lesquels courent les barreaux d'une grille. Les cymbales servant aux exercices du culte sont de simples disques, montés sur une tige recourbée et garnie de clochettes d'argent. Quelques appliques découpées, finies avec plus de soin, sont sûrement les maquettes des grandes pièces d'orfèvrerie. L'une contient une croix étalée dans un cercle, entouré de trois boucles et de trois pointes, l'autre est donnée, par l'union de huit fleurons lotiformes, gironnés sur un centre ajouré. Une autre

Vases de bronze d'or. — Musée égyptien du Caire.

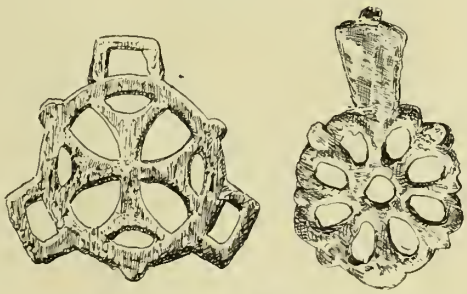
Pot de bronze d'or.
Musée égyptien du Caire.

encore consiste en une plaque circulaire, avec image de saint Georges.

Aucune note originale, aucune tendance particulière ne se fait jour à travers ces œuvres. Il en est de même des colombes et des croix ciselées d'argent massif. Que l'oiseau, soit au vol éployé ou abaissé, qu'il porte ou non la croix sur la tête, il est toujours semblable à celui des stèles, des peintures et des sceaux d'hostie, si vague, qu'on hésite encore à reconnaître en lui la colombe de paix, de préférence à l'épervier. Les croix sont de simples décalques de la bijouterie byzantine; une figure orante nimbée en occupe le centre, et sur chacun des quatre bouts, un ange se détache dans un médaillon. Étant donnée la subtilité de l'esprit copte, on pourrait, à la grande rigueur, voir là une association d'idées antiques. Jésus, assimilé à Osiris ressuscité, Horus; les quatre anges jouant alors autour de lui le rôle des génies des quatre points cardinaux, les quatre fils du dieu égyptien, Api, Amset, Khebsennouef et Tiamautef, selon que la croix appartient au rituel ou au culte des morts. La boucle de suspension dont elle est munie ferait pencher volontiers vers cette seconde hypothèse. Elle avait sans doute été attachée à la poitrine du mort, comme autre-

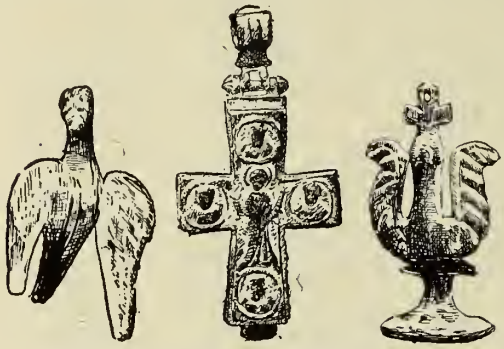


Cassolette de bronze d'or. Cymbales de bronze d'or.
Musée égyptien du Caire.



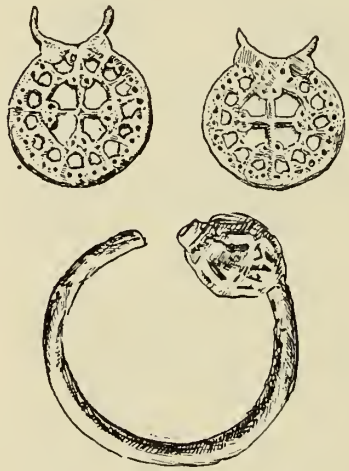
Appliques de bronze d'or. — Musée égyptien du Caire.

fois le scarabée, fixé sur le filet funéraire, auquel les quatre génies canopes étaient groupés. C'est peut-être chercher trop loin l'interprétation d'une image, qui, somme toute, ne semble avoir été qu'une simple copie byzantine. Mais après avoir indiqué le sens de tant d'œuvres symboliques, jusqu'ici peu comprises, cette assimilation s'imposait.



Colombes et croix d'argent massif. — Musée égyptien du Caire.

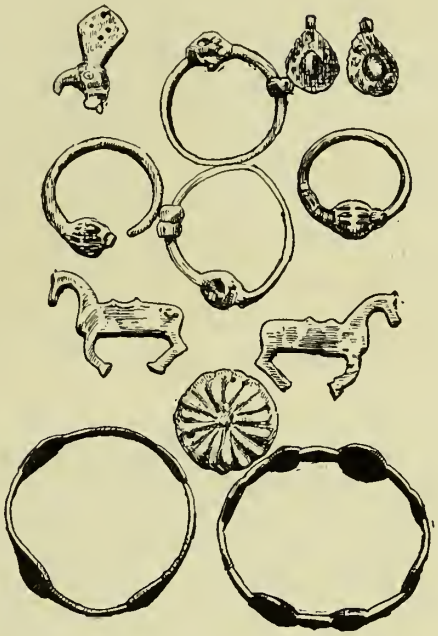
Quelques bijoux d'or et d'argent ne font que confirmer cette dualité de facture, qui se partage les arts somptuaires d'Alexandrie : influence byzantine et réminiscence du passé. Le répertoire ne varie guère. Des boucles d'oreille filigranées, avec croix centrale et tresses faisant soutache ; des bracelets formés d'un simple anneau, avec olive grillagée ou d'un ruban plat, découpé sous des profils de disques et de losanges ; des chevaux d'argent, aussi sommairement modelés que ceux des peignes de bois ouvré ; des rosaces de minces feuilles d'or repoussées au marteau ; des disques avec figures d'hommes et d'animaux sont autant de preuves que le talent du bijoutier ne différa en rien de celui de l'orfèvre ou du bronzier. Moins que ses confrères peut-être, il trouve cette finesse d'observation, cette maîtrise du dessin, qui, de loin en loin, mettent à leurs ébauches un reflet de l'antiquité égyptienne. Nombre de bijoux se chargent en outre de chaînettes et de pendeloques, selon le goût byzantin. De toutes les pièces conservées au musée du Caire, une seule rappelle les bijoux pharaoniques ; une petite tête d'épervier. D'épervier ? Il se peut fort



Boucles d'oreilles et bracelet d'or.
Musée égyptien du Caire.

bien que ce soit une tête de colombe. Peu importe ici le symbole, le modèle est celui fourni par l'oiseau d'Horus.

Non, encore une fois, les pièces si souvent décrites par les conteurs coptes, ces diadèmes splendides, étincelants de gemmes, ces lampes merveilleuses, découpées à jour et cloisonnées d'émaux qui brillaient naguère dans les chapelles, ne furent que ce que nous indiquent les fragments recueillis dans les nécropoles. Des monuments riches quelquefois, mais d'un répertoire inhabile et négligé. D'émaux cloisonnés, nous n'en avons aucun; seul, le Saint-Georges du fragment de lampe de la collection Fouquet nous donne une idée complète de ce que les meilleurs purent être ; et à tout prendre, si beaucoup lui ressemblèrent, ce ne fut pas ce que l'art copte produisit de moins parfait.



Bijoux d'or et d'argent. — Musée égyptien du Caire.

IV. — Les broderies, les tissus et les dentelles.

De tout l'art somptuaire de l'école d'Alexandrie, les tissus et les broderies ont été seuls jusqu'ici à fixer l'attention des critiques. En Russie, le comte de Bock; en Allemagne, le docteur Ebers; en France, M. Gerpach leur ont consacré des études, où quantité de spécimens recueillis ont été reproduits. Les procédés techniques ont été appréciés par les spécialistes. Un point reste à établir cependant : l'histoire de l'élaboration de la formule d'art appliqué à ce décor.

Les documents publiés avaient à ce point de vue un grave défaut; leur origine demeurait incertaine. Achetés à des marchands d'anti-

quités, leur provenance était douteuse : on savait seulement que nombre d'entre eux sortaient des cimetières de Panopolis, et appartenaient aux VIIIe et IXe siècles, tout au plus.

C'était là une indication, mais trop vague, pour apprécier comme il convenait une manifestation artistique. A cette date du VIIIe siècle, l'école d'Alexandrie a depuis longtemps disparu. L'Égypte, conquise par les Arabes, a cessé d'être chrétienne. L'enseignement et les procédés deviennent confus.

Les fouilles que, depuis six ans, il m'a été donné de diriger à Antinoë m'ont permis de suivre pas à pas l'un et l'autre. La nécropole de la ville d'Hadrien a conservé intacts les morts inhumés dans ses caveaux. Vêtus de la toilette dont ils étaient parés de leur vivant, leur retour à la lumière permet de reconstituer avec certitude jusqu'à l'histoire du costume, à la période chrétienne de l'Égypte. Celle-ci serait par trop spécieuse, il suffira d'en retenir ce qui a trait aux formules du répertoire ornemental.

Figures orantes. — Empiècement de robe. Fouilles d'Antinoë.

Les premiers thèmes de cette formule sont byzantins; il ne saurait y avoir, à ce sujet, aucun doute. Mais, de même qu'en tout et toujours aussi, la tradition reçue se modifie vite, pour aboutir à un faire particulier. A l'origine, alors qu'Antinoë est ville hellénique, la broderie relève toute entière des modes grécisantes. Les étoffes de laine ou de lin se recouvrent de scènes mythologiques ou pastorales, de figures nues et d'attributs païens. A cette période, le dessin est encore ferme et élégant, le coloris harmonieux et amorti, l'exécution irréprochable. D'ailleurs, les morts sont encore des Grecs ou des Romains, idolâtres ; la diffusion du christianisme n'a point pénétré jusque-là.

Un peu plus tard, tout est déjà modifié, et le répertoire byzantin s'affirme en maître. Rien, cependant, n'est changé aux procédés. Les parties ornées ont les mêmes dispositions, la même impor-

tance. Seules, les figures humaines ou symboliques se sont christianisées, pour interpréter l'idéal nouveau. Les images orantes, les saints militants, saint Georges, le chef des milices célestes ont remplacé les divinités de l'Olympe. Composition et rendu sont la réplique des modèles fournis par les peintures des catacombes, avec les défauts inhérents à de telles réductions. Cette fois, encore, l'éducation est étrangère; elle n'a pas encore acquis l'individualité égyptienne. C'est l'élément importé, de même que le texte de l'Évangile, le plan de la basilique ou le poncif sculptural.

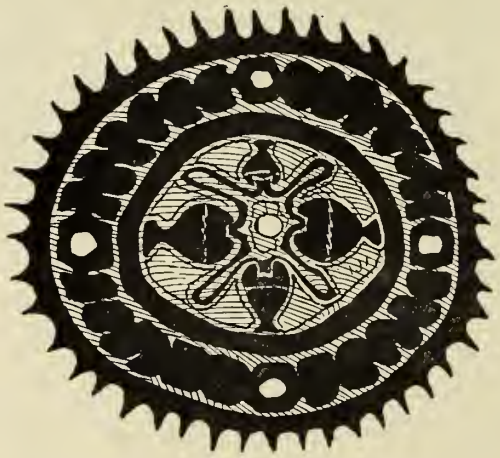
Bientôt pourtant, l'affinité copte commence à percer, et les premières tentatives personnelles se révèlent. A l'entour de ces représentations consacrées par la foi et l'usage, une végétation arabescale se palisse, des lianes florescentes s'enlacent en un assemblage polygonal. En même temps, cette rigidification de la ligne, si sensible en sculpture, tend à ramener les figures animées aux silhouettes géométrales, plus encore que partout ailleurs, et cela a son importance. L'on peut arguer de la maladresse du sculpteur, de son impuissance à assouplir la pierre, rebelle à son ciseau; il n'en est plus de même d'une broderie à l'aiguille, où le point peut suivre sans peine les moindres sinuosités des contours. La preuve en est, qu'à côté de ces icônes hiératisées, ramenées à des schemas anatomiques, les branches serpentines des arabesques ont une souplesse parfaite, leurs entrelacs une régularité absolue. Cette même main qui vient de tracer une image gauche, informe, inerte, inexpressive et inanimée, sème sous ses pas des fleurs d'une incomparable gracilité.

Saint Georges. — Broderie de châle. — Fouilles d'Antinoë.

L'une des figures qui le plus souvent revient dans ce décor, celle de saint Georges, offre un intérêt particulier, pour cette raison que

le brodeur suit pas à pas les modifications que lui imprime le sculpteur, et nous fournit ainsi la réplique de nombre de stèles symboliques. C'est à la première étape, alors que s'opère la réforme tendant à substituer la ligne abstraite à l'imitation, des carrés d'angle de châles, où le paladin céleste passe au galop de son cheval. Derrière lui, une tête de crocodile s'estompe, marquant les ténèbres, personnification des puissances mauvaises, dont « le saint Georges » est le triomphateur. Un rinceau s'enroule autour de la triomphale chevauchée, enfermant dans ses replis le lion et le lièvre. A cet instant, le symbolisme alexandrin, arrivé à son apogée, appose partout son empreinte. Sur des suaires, des médaillons lancéolés ont pour centre l'âme s'envolant au ciel, la couronne d'élection en mains. La terre est indiquée par son ancien idéogramme. La colombe, l'*anima simplex*, l'âme désincarnée, dont l'être humain n'est que le support, plane au devant, sous un berceau de feuillage, qui peut-être annonce le mystère du séjour où s'opèrent les renouvellements. L'un et l'autre des sujets ainsi traités affirment les préférences coptes d'une manière absolue. La forme s'est décomposée et mêlée d'éléments étrangers. Les mains et les pieds de la figure, support de l'âme, s'accusent en palmettes disproportionnées ; la crinière du cheval de saint Georges est de même constituée de rinceaux. Les lions et les lièvres ne sont plus

Broderie de linceuil. — Fouilles d'Antinoë. L'âme s'envolant au ciel.



Les quatre vases. — Broderie de tunique. — Fouilles d'Antinoë.

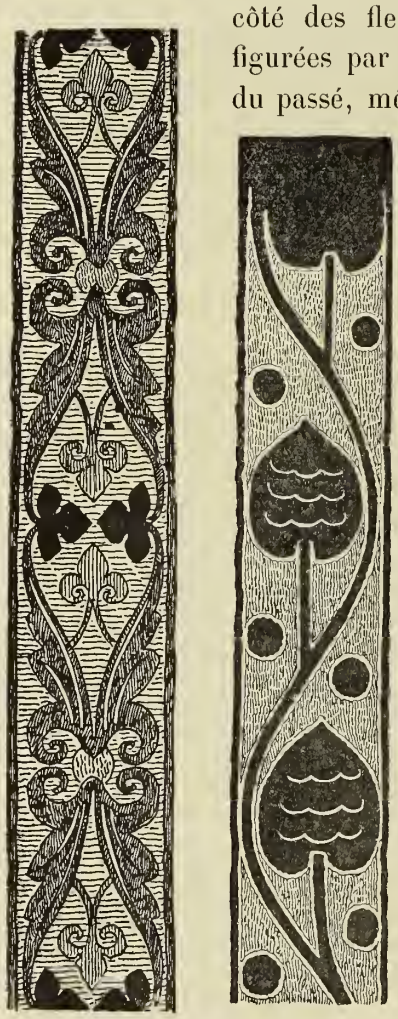
que des masses géométrales. L'arabesque enveloppant cette dernière broderie, elle-même se brise, pour déterminer des médaillons octogonaux.

Encore un pas, et l'emblème tout puissant s'impose, mais aussi l'être humain disparaît, et l'abstraction rythmique commence à régner sans conteste. C'est tantôt un médaillon dentelé, portant sur le champ un assemblage de quatre vases, synthétisant les quatre sources de la montagne de Sion, disposés en rosace cruciforme étoilée ; tantôt un groupement d'octogones, remplis de lions et de croix fleuronnées, composées elles-mêmes par de plus petites croix. En même temps, le rinceau, l'arabesque courante, la liane serpentine, témoignent de la préférence accordée à cet instant par l'art de la polygonie foliacée et florescente. Moins qu'ailleurs cependant cette intention revêt un caractère philosophique. La broderie devant, avant tout, satisfaire à des besoins de luxe, de joliesse et de gracilité, qui, de tous les temps et dans tous les pays, ont atténué le répertoire dont elle a procédé. C'est surtout un décor aimable, où les fines fleurettes des jardins d'irrél s'épanouissent sur des tiges sveltes, s'enlacent en souples guirlandes, s'étalent en gerbes au milieu de médaillons, ou s'enroulent à des arceaux. Quelques rosaces sont formées de nimbes florescents, gironnés de véritables mailles de polygones, aux ajourements paradisiaques. Dans les replis de cette efflorescence s'enchaînent habituellement des semis de croix.

Lions et croix. — Parements de manche. — Fouilles d'Antinoë.

Quelquefois cependant, cet entourage est fait de rinceaux, d'arabesques, de fleurons ou de motifs géométriques. Pourtant, une préoccupation religieuse veut que le symbolisme des catacombes persiste quand même dans ce décor. C'est la végétation des jardins de la Jérusalem paradisiaque, selon la vision de sainte Perpétue ;

le palmier qui les ombrageait de son feuillage grêle; la rose, qui de toutes les fleurs avait été seule à y croître, et les ceps chargés de pampres. Des oiseaux s'y ébatent, rappelant tour à tour la colombe et le phœnix. L'ichtys et le dauphin y apparaissent, à côté des fleuves échappés aux quatre sources, figurées par les quatre vases. Et la survivance du passé, mêlant à l'orthodoxie de ces symboles le ressouvenir des cultes antiques, étale sur le tout les fleurs du lotus. Pour les suaires, une intention toute dogmatique veut que de préférence la corbeille eucharistique alterne au dauphin, formant semis, sur toute l'étendue de la toile. C'est le signe d'élection par excellence le *Pannis veris et acquae vivae Piscis* de Tertullien.



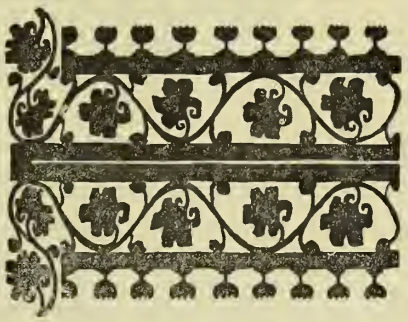
Lianes arabescales. — Entre deux de tuniques. Fouilles d'Antinoë.

Cet épanouissement devait se plier aux complexités de la polygonie cependant; et bientôt ces lianes flexibles, ces fleurs paradisiaques se contournèrent en spires ordonnées, pour satisfaire à leurs exigences. C'est tantôt un assemblage de deux carrés entrecoupés, inscrits dans un cercle, et circonscrivant, à leur tour, un médaillon cruciforme, fait d'entrelacs gironnés. Dans les vides, répartis entre les pointes de l'octogone étoilé, des rinceaux fleuris de roses stylisées s'abritent. Ailleurs, cet octogone étoilé, déterminé par deux carrés entrecoupés, sera décrit par des méandres chevronnés, et inscrits dans un carré. Aux angles, des arabesques tréflées s'épanouiront, de façon à lui donner encore l'apparence cruciforme. Une seconde variante de ce même motif donnera un octogone ins-

crit dans deux carrés entrecoupés. Un assemblage d'octogones étoilés, engendré par un lacis de tresses, profilera une croix sur son centre; d'autres petites croix se sertiront dans chaque étoile, et l'arabesque qui court dans les angles se fleurira également de croix.

Arabesques et croix crénelées. — Broderie de châle. Fouilles d'Antinoë.

Partout et toujours, d'ailleurs, c'est cette croix que dans les décors, les plus touffus en apparence, on retrouve. Tel octogone étoilé, circonscrivant un cercle, où s'assemblent des croix entrecoupées, a pour centre un fleuron cruciforme étoilé. Les combinaisons géométrales les plus abstraites n'échappent point à ce système. La polygonie met partout le signe de la foi. Le meilleur exemple qu'il soit possible d'en citer consiste en un médaillon rempli par un réseau d'octogones entrecoupés, donnant des croix imbriquées. Le dessin rentre dans le cycle des figures ambiguës, à côtés communs, et au premier examen semble complexe à démêler. La multiplicité de combinaisons qu'il est possible de distinguer, selon l'image consécutive perçue est à retenir, comme l'indice d'une recherche expressive d'esthétique, jusque dans la broderie. Si fort était le courant, que rien ne pouvait lui échapper.



Arabesque révulsée. — Broderie de tunique. Fouilles d'Antinoë.

La plupart de ces étoffes furent fabriquées à Alexandrie. D'autres villes étaient également en renom. C'étaient Behnesch, Dabik, Tennis, d'autres encore, dont les auteurs nous ont donné la liste.

Tennis, sur le lac Menzaleh, avait la spécialité du *boughalémoun*. Ce tissu, dont le ton varie du violet au pourpre, est celui qu'on retrouve dans les nécropoles des villes chrétiennes de la Haute Égypte. Mais, qu'il s'agisse des lins de Dabik ou des reps de Behnesch, le procédé de broderie, invariablement, reste le même, et consiste en un travail à l'aiguille exécuté sur fils tirés. L'expression tapisserie d'Égypte, Gobelins d'Égypte, a été à tort employée. L'époque copte a eu quantité de broderies; la tapisserie de haute ou basse lisse lui est restée inconnue toujours. Les dessins en apparence brochés, ne sont que des broderies exécutées sur une sorte de canevas réservé, que constitue la chaîne ou la trame. Les fils de celle-ci en esquissent seulement les masses ou réciproquement; si bien que, pour les applications sur toile, on retrouve une sorte de dentelle donnant les silhouettes, quand les soies et les laines, usées par les temps, ont disparu. La découverte de plusieurs nécessaires de brodeuses nous initie aux procédés techniques alors en usage.

Croix nattées. — Broderies de suaires. — Fouilles d'Antinoë.

L'un des plus complets se compose d'un métier à tambour, où l'étoffe se trouvait tendue aux rebords du cadre par des chevilles; de quenouilles; de fuseaux; de peignes de bois, à dents de différentes grosseurs; d'aiguilles longues et épaisses, destinées à écarter les fils de la trame; de minces roseaux, aplatis à l'une de leurs extrémités, sur laquelle s'enroulaient les soies et les laines, et qui constituaient l'aiguille à broder; de coffrets; d'étuis et de dévidoirs

Ces instruments permettaient l'exécution des broderies les plus riches et les plus délicates; et de fait, les spécimens retrouvés jusqu'ici en ont fourni des modèles de somptuosité et d'élégance.

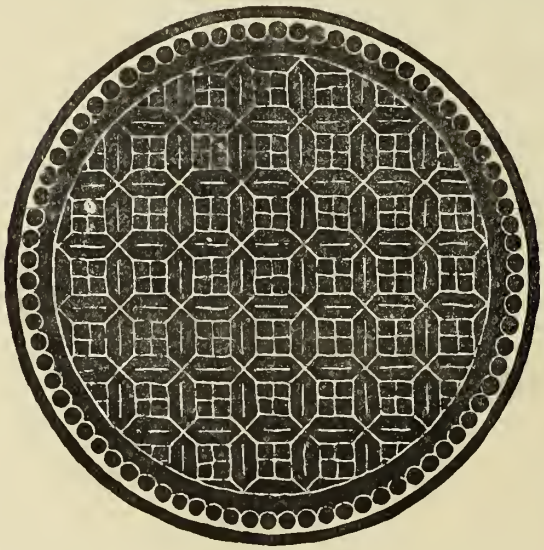
Toutefois, les tissus précieux, mentionnés dans les trésors des églises, sous le nom de *veta Alexandriæ* n'ont pas été retrouvés jusqu'ici. D'autre part, la révélation donnée par l'exploration des nécropoles d'Antinoë, de Panopolis et de Lycopolis n'a point confirmé non plus les descriptions, faites par les auteurs anciens, de vêtements lamés d'or et ornés de scènes du Testament ou de l'Évangile. Au IVe siècle pourtant, Astérius, évêque d'Amasée, s'est élevé dans ses sermons contre l'éclat de telles parures, jusqu'à se montrer scandalisé. Il condamne « les gens frivoles et orgueilleux, qui portent l'Évangile sur leur manteau, au lieu de le porter dans leur âme ». Et, confirmant son dire, les peintures de Saint-Vital à Ravenne représentent Théodora les épaules couvertes d'une dalmatique, brodée de l'Adoration des Mages et d'autres tableaux religieux. Cette absence de riches étoffes dans les nécropoles alexandrines tient sans doute à ce que la valeur de tels vêtements les a exposés à une destruction inévitable. Certains costumes sacerdotaux étaient garnis de perles et de pierres précieuses. Les Perses de Khosroës, puis les Arabes d'Amrou n'en laissèrent point trace derrière eux.

Croix fleuronnée. — Médaillon de châle. — Fouilles d'Antinoë.

Les soieries brochées, quoique fréquemment employées à rehausser l'élégance de la parure, ne sauraient être englobées dans l'art somptuaire de l'Égypte chrétienne. On les trouve au IVe siècle, appliquées aux robes des femmes ou aux manteaux des fonctionnaires impériaux. Le répertoire des brochages trahit une origine byzantine ou tout au plus gréco-asiatique. Des thèmes étrangers au monde hellénique s'y mêlent, qui semblent venus de l'Inde de la Perse ou même de l'Extrême-Orient. Rares devaient même être ces soieries, quelquefois lamées d'or, car sur un même costume, on en rencontre de

provenances différentes, une seule pièce de soie n'ayant pu fournir la garniture en entier.

Par contre, les mousselines sont bien indigènes, et d'une finesse telle, que la plupart sont transparentes. Les broderies qui les recouvrent n'ont nulle intention symbolique et se composent surtout de légers semis de fleurs. Exécutées au plumetis, ces applications, généralement de soies polychrômes, ont une intensité de nuances charmante. Quelques suaires, d'une finesse extrême, se rattachent seuls, par leurs roses mystiques stylisées, aux fleurons cruciformes du symbolisme primitif.



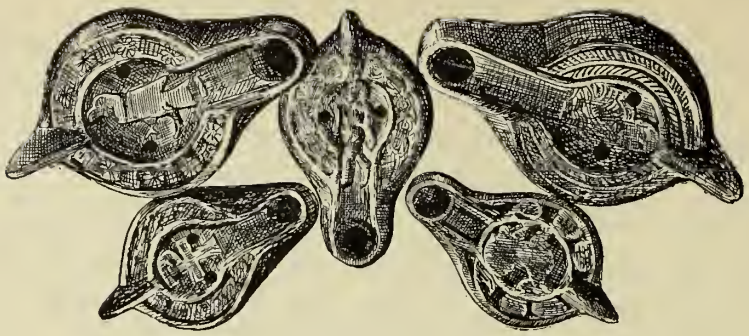
Assemblage de croix. — Médaillon de suaire. — Fouilles d'Antinoë.

Le trait dominant de tout ce rameau de l'art copte est l'habileté du coloriste. Les tons, pris isolément, sont violents et heurtés ; mais, le choix qui préside à leur assemblage les atténue et les éteint. Le bleu turquoise ou lapis, le rouge, variant du ponceau au rose, le vert émeraude, le jaune d'or, toute la gamme des bruns, sont les couleurs les plus fréquentes, unis à quelques demi-teintes. Le noir et le blanc ne servent qu'à souligner les accents du dessin. Tout le talent du brodeur consiste à séparer deux couleurs opposées, en cernant les contours des figures d'un trait donnant la complémentaire. De la sorte, une véritable esquisse se projette, nette, entre deux champs limitrophes parfaitement délimités. Une irradiation se produit, qui adoucit les coloris et les dégrade en quelque sorte. La proportion de la largeur du filet est établie de façon à l'élever ou l'abaisser selon qu'il est besoin.

La dentelle concourait déjà à la toilette féminine et les innom-

brables bonnets et voilettes recouvrant la tête des mortes en sont autant d'exemples, qui étaient jusqu'ici restés ignorés. C'est la dentelle au fuseau, telle qu'aujourd'hui encore elle est exécutée. Tous les fils du réseau sont réunis en un départ. Autour de ce centre, les mailles croisées rayonnent décrivant les dessins les plus variés. Cette dentelle, généralement de lin écru, est quelquefois exécutée en soie ou en laine. Quelques rares spécimens donnent même des dessins polychrômes, mais ce n'est là qu'une exception.

Croix polygonale et arabesques cruciformes. — Broderie de châle.
Fouilles d'Antinoë.



Lampes de terre cuite peintes en rouge. — Collection de M. le Dr Fouquet.

CONCLUSION

Telle fut l'œuvre copte. Son influence sur l'évolution de l'art chrétien des premiers siècles est incontestable; non pas que l'étranger lui ait demandé, au sens propre, des modèles, mais en raison des tendances qu'elle a, sinon affirmées du moins balbutiées, et que d'autres après elle n'ont fait que développer.

Au début, l'art alexandrin est celui de Byzance. L'hellénisme est souverain maître; il impose au spiritualisme intense de la foi qu'il a faite sienne la formule matérialiste où il s'est complu à l'époque païenne, sans se douter même de ce que ce non sens a d'absurde et de choquant. La basilique n'est qu'un lieu de réunion, d'où tout mystère est banni, où rien n'indique l'aspiration, le recueillement, la méditation et la prière. C'est le sanctuaire où se déroulent des processions fort peu différentes de celles des panégyries; et où l'office divin a remplacé les cérémonies accomplies autour des *Hiera*. Voûtes et coupoles en plein cintre étreignent l'âme, sans lui laisser la moindre échappée. Les colonnes qui les supportent sont celles d'un *Forum*. La lumière pénètre à flots par des fenêtres grandes ouvertes; toute pensée est absente de l'édifice, rien n'y rappelle la divinité; rien n'y parle d'au-delà et de mystère. Tout au contraire, un peuple de statues banales évoque à chaque pas la vie matérielle et présente; les dieux de l'Olympe se sont déguisés en héros de la légende sacrée ou faits ermites; à son grand regret, l'artiste les

a vêtus de lourdes étoffes, mais le masque est resté le même, et sous ce masque, l'être pensant n'existe pas. Et, complétant cet ensemble, le répertoire ornemental, identique à ce qu'il a été jusque là, étend partout ses compositions incertaines, dont la richesse n'a qu'un but, couvrir tant bien que mal le nu des murs.

Sans doute, tout cela se retrouve, à la première heure, dans le copte. Les Grecs sont maîtres du pays; ils y ont apporté l'Évangile; et ne fut-ce que pour cette raison, l'Égyptien pense qu'il ne peut mieux faire, que de les imiter en tout. A la longue, cependant, l'instinct naturel reprend le dessus, et alors, éclatent des dissensions qui nous apparaissent comme autant de schismes, et qui ne sont autres que l'affirmation de l'hérédité et des affinités électives de la race. L'église d'Alexandrie se constitue, et insensiblement, l'art copte se modifie, se transforme, puis rompt, lui aussi, avec Byzance, et n'obéit qu'à ses propres inclinations. Au couvent de Schenoûdi, l'élément de construction est encore grec, l'ordonnance générale du monument encore classique; mais déjà la peinture polygonale a réduit la fresque triomphale à deux ou trois scènes. A Assouan, un courant semblable a poussé l'architecte vers le retour aux formes en usage aux temps d'autrefois, à la voûte elliptique, à la suppression absolue du dôme; et cet éloignement pour la coupole restera le trait dominant de l'architectonie en usage sur la rive du Nil. Puis, l'élan de l'âme se manifeste par une prédilection marquée pour l'arc brisé ogive. Au *deïr-es-Souriani*, au monastère de Baramous, à celui d'Anba Beschaï de Nitrie, le vaisseau est presque pareil à celui des premières églises gothiques. Pour la première fois, se dresse l'appareil nervé. Le jour se fait rare et se tamise à travers d'étroites fenêtres, aux verrières multicolores, et de longues frises symboliques prennent la place des bas-reliefs byzantins.

A Constantinople, la basilique est, de même que jadis le temple païen, le palais religieux le plus en vue de la capitale, celui qui concourt le plus à sa grandeur et à sa magnificence. En Égypte, rien ne l'annonce du dehors. Elle s'élève loin de l'agglomération des villes. C'est la maison du Seigneur, isolée dans la solitude; toujours bâtie au bord du désert ou même au cœur du désert. Elle emprunte à cette solitude quelque chose de son infini, de sa majesté silencieuse. Et pour avoir traversé des heures durant la désolation des

sables, le fidèle qui en franchissait le seuil sentait qu'il venait de quitter le souci terrestre, pour vivre d'une autre vie pendant un instant.

Il faut avoir suivi les routes qui mènent à ces vieilles laures, pour se rendre compte de cette sensation indéfinissable; avoir longé sous le soleil les hautes falaises de cette merveilleuse vallée d'Akhmîm, désignée aujourd'hui sous le nom de *Bïr-el-Aïn*, avec ses murailles à pic, roussies par le temps, aux profils hardis, tantôt semblables à ceux de remparts et de tours déchiquetées; tantôt à ceux de colosses pharaoniques géants, assis dans leur immobilité solennelle, aux portes des temples thébains. Sur le miroitement blanc du calcaire pulvérisé qui couvre le chemin, leurs ombres se découpent lilacées, avec une précision impitoyable. Et, à mesure qu'on s'enfonce plus avant dans ce lit tortueux de torrent, transformé en sentier, que la voie se rétrécit, que l'éboulement des blocs tombées des crêtes en obstrue la perspective, il semble qu'on pénètre dans un monde surnaturel. Ailleurs, le paysage s'élargit, mais pour présenter l'aspect de l'immensité sans limites. Au désert de Sceté, à celui de Nitrie, la ligne des sables bleutés par l'éloignement se confond avec le ciel à l'horizon. Une buée lumineuse, un flamboiement d'incandescence court sur leur plaine. L'on dirait qu'on marche dans la colonne de feu, qui autrefois guida Moïse, ou que dans la transparence cristalline de l'atmosphère passent encore des langues de feu.

En sculpture et en peinture, l'évolution accomplie n'est ni moins grande, ni moins caractéristique. Là aussi, la pensée se substitue à l'imitation. Aux animaux humains, drapés de clinquants oripaux, aux Vierges trop gaillardes et aux Saint-Georges trop bien portants, à toutes ces figures où la sensualité hellénique est à peine grimée de fards chrétiens, succède d'abord une école maladroite, qui s'attaque à la forme animée. Mais bientôt, l'artiste s'en éloigne, les figures se rigidifient, se font géométrales; les compositions symboliques et rythmiques apparaissent, puis la polygonie gagne toutes les surfaces, et avec elle, se renouvelle le répertoire de l'Orient.

Lancé sur cette voie, l'art remonte à sa source, le mystère, et tente de revivre ses anciens rêves d'idéalisme. Il abandonne définitivement le corps humain, pour retrouver dans l'arabesque l'ondoie-

ment de sentiments complexes, trop vagues, pour s'exprimer par une apparence concrète, et emporté par le courant de spiritualisme qui traverse alors le monde, il se plaît aux combinaisons de figures symétriques, dont l'aspect change à mesure que le regard en embrasse une partie ou la totalité. C'est l'instant où le christianisme alexandrin arrive à la délectation morose ; où l'anachorète s'abîme en contemplations et en extases. Enfermé dans le mysticisme du dogme, l'ermite s'ingénie à commenter la lettre du Testament ou de l'Évangile. Il l'interprète à sa manière, la retourne en tous sens, mais ne peut cependant s'éloigner entièrement du texte, et est constamment obligé d'y revenir. Néanmoins, son esprit trop tendu le plie à mille variantes, que lui-même aussitôt oublie. Cette philosophie hésitante ne trouvait son équivalent que dans un décor capable de réfléchir l'immuabilité et le mouvement perpétuel. Seul, l'assemblage d'un motif régulier, indéfiniment répété, pouvait répondre à l'évolution d'une méditation flottante. Son principe reste invariable, mais de sa répétition, naissent des visions fugitives, qui se déroulent selon l'étendue du champ et l'ordre dans lequel le motif est groupé. A mesure que le regard se fixe sur lui, l'image profilée s'évanouit et se transforme sans cesse. A peine entrevue, l'évocation s'efface, pour disparaître et aussitôt reparaître ; en un défilé d'ombres insaisissables, courant sur une surface sans limites, avec le flux et le reflux des pensées sans fin.

C'est en cela surtout que le Copte a été vraiment un maître. Non, la polygonie n'appartient pas à l'art arabe, pas plus que le répertoire arabesqual. L'un et l'autre naissent du schisme monophysite, des hallucinations des ascètes, de cette délectation morose, qui fleurit au fond du désert dans les cavernes et dans les laures. Que les arts somptuaires n'aient point prospéré, qu'ils soient restés en arrière, n'importe; il suffit au Copte d'avoir su se créer une architecture indépendante et un art décoratif expressif.

Cette architecture, c'est elle qui sera l'ancêtre direct de l'art arabe ; cet art décoratif c'est lui que, dans la polygonie arabe, on retrouvera tout entier. Le berceau du *deïr* Saint-Siméon, la nef du *deïr-es-Souriani*, celle de l'Anba Beschaï de Nitrie, celle de Baramous seront les prototypes dont se servira cet autre artiste copte qui construisit la mosquée de Sultan Hassan. Les entrelacs

des stèles d'Akhmîm, les frises d'Akhnas, celles de l'Anba Schenoûdi, de l'Anba Beschaï de Thébaïde, du *deïr-es-Souriani*, ceux de cet autre polygoniste copte qui sculpta le mimber de la mosquée khalifale de Ghous. Que la polygonie descriptive, cet art merveilleux qui consiste à transformer l'architectonie de la voûte en un assemblage d'entrelacs sphériques, n'ait pas été connue du Copte, qu'importe encore, puisque l'élément en est puisé dans les lois de la polygonie plane, et que celle-ci fut créée de toutes pièces par lui.

Voilà ce qu'il était bon de mettre en lumière. L'art copte a été avant tout un art de tendances, qui, obligé de s'improviser, ne parvint pas à s'épurer et à s'affiner. Encore une fois, ce qui rend surtout la période alexandrine intéressante, est de constituer le lien qui rattache l'art antique à l'art des khalifes. De faire que, par un singulier effet de l'immuabilité des instincts de la race égyptienne, l'art musulman procède de l'art chrétien le plus exalté. De réunir en elle les derniers essais de l'art symbolique de l'Égypte, les dernières tendances plastiques de l'art grec et les premières combinaisons polygonales. De faire enfin que l'art sorti de l'Égypte, pour aller exprimer la foi de tout le vieux monde, passant du Delta et de Thébaïde en Assyrie, d'Assyrie en Grèce, de Grèce à Rome, revienne de Rome à Constantinople et de Constantinople à son berceau pour y mourir et y revivre sous une forme nouvelle en une série de transformation.

Lampe de terre cuite peinte en rouge.
Musée égyptien du Caire.

Liane arabescale et colombes. Broderie de tunique. — Fouilles d'Antinoë.

TABLE

PRÉFACE ..... I-VIII

CHAPITRE I. — LE CHRISTIANISME ÉGYPTIEN ET LES ORIGINES DE L'ART COPTE.

I. Les hérédités du Copte 1
II. La diffusion du Christianisme 9
III. La persécution 13
IV. Ascètes et Cénobites 18
V. La période des conciles 36
VI. Le gnosticisme 42

CHAPITRE II. — LES REPRÉSENTATIONS SYMBOLIQUES.

I. Le symbolisme égyptien 65
II. Le symbolisme copte 73

CHAPITRE III. — L'ARCHITECTURE.

I. Les premiers monuments coptes 118
II. L'emploi de la voûte 123
III. Le dôme 138
IV. Les églises à coupoles multiples 153
V. La voûte nervée 168
VI. Babylone d'Égypte 191

CHAPITRE IV. — LA SCULPTURE.

I. L'enseignement byzantin 207
II. Les premiers essais de la sculpture copte 211
III. Les sculptures géométrales 216
IV. Les stèles 231
V. Les boiseries 237
VI. La mobilité de la polygonie 248

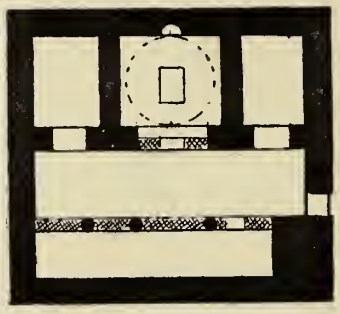
CHAPITRE V. — La peinture.

I. L'enseignement 255
II. Les procédés 263
III. Le symbolisme triomphal 264
IV. Les fresques du symbolisme triomphal 269
V. Les tableaux peints sur bois 279
VI. Les peintures décoratives 281

CHAPITRE VI. — Les arts somptuaires.

I. Les bronzes 287
II. Les poteries 300
III. Les verreries, les ivoires, les bois ouvrés, l'orfèvrerie et les bijoux 307
IV. Les broderies, les tissus et les dentelles 317

Conclusion 328



Plan de la laure primitive de Saint Macaire à Nitrie.

LE PUY-EN-VELAY

IMPRIMERIE RÉGIS MARCHESSOU

ERNEST LEROUX, ÉDITEUR
28, RUE BONAPARTE, PARIS, VIe

Ch. DIEHL

JUSTINIEN ET LA CIVILISATION BYZANTINE
AU VIe SIÈCLE

Un beau volume gr. in-8, nombreux dessins et planches..... 25 fr.
— Le même, en demi-maroquin du Levant, tête dorée..... 35 fr.

L'AFRIQUE BYZANTINE
HISTOIRE DE LA DOMINATION BYZANTINE EN AFRIQUE

In-8, cartes, figures et planches..... 20 fr.

Ernest BABELON, de l'Institut.

CATALOGUE DES BRONZES DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Gr. in-8, illustré de 1100 dessins ..... 40 fr.

CATALOGUE DES CAMÉES DE LA BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

Gr. in-8 et album de 76 planches..... 40 fr.

A. BALLU

TIMGAD

ÉTAT ACTUEL ET RESTAURATION. LE THÉATRE ET LE FORUM

In-folio, planches..... 60 fr.

LE MONASTÈRE BYZANTIN DE TÉBESSA

In-folio, planches en couleur et en noir ..... 50 fr.

J. BOURGOIN

PRÉCIS DE L'ART ARABE

In-4, illustré de 300 planches en noir et en couleur..... 150 fr.

G. MILLET

LE MONASTÈRE DE DAPHNI
HISTOIRE, ARCHITECTURE, MOSAÏQUES

In-4, 14 planches et 75 gravures ..... 25 fr.

Le Puy-en-Velay. — Imprimerie Régis Marchessou, boulevard Carnot, 23.

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01359 7279